MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

FÜNFZEHNTER JAHRGANG

1883.

REDIGIRT

VON

ROBERT EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von T. Trautwein,

Kgl. Hof-Buch- & Musikalien-Handlung.

W. Leipzigerstraße 130.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhalts-Verzeichnis.

Ehren- und korrespondirende Mitglieder.

Prof. Dr. E. Krüger in Göttingen
P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz)
Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett
Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilung der Kgl. Bibliothek in München.

Vorstands-Mitglieder.

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender.
Dr. B. A. Wagner, Berlin, stellvertretender Vorsitzender.
Rob. Eitner, Sekretär, Templin (U./M.).

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg)
Ev. J. Battlogg, Frühmesser u. Chorreg. in Gurtis
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten
Georg Becker, Lancy bei Genf
Ch. Fr. le Blanc, Kaplan, Utrecht
H. Böckeler, Domchordir., Aachen
E. Bohn, Organist, Breslau
Dr. W. Braune, Prof., Giefsen
Breitkopf & Härtel in Leipzig
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld
Rich. Dannenberg, Tonkünstler, Hamburg
Alfr. Dörffel, Leipzig
O. Dressler, Chordirektor, Weingarten
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a.D., Breslau
Prof. Ludwig Erk, Musikdir., Berlin
Dr. Im. Faißt, Prof, Stuttgart
Dr. F. Fraidl, Graz
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a/M.
Ad. Frölich, Stadtpfarrer, Diefsenhofen (Schweiz)
Moritz Fürstenau, Prof., Dresden
Dr. F. Gehring, Wien
Franz Xav. Haberl, Kapellmeister, Regensburg
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden
S. A. E. Hagen, Kopenhagen
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg
Mich. Hermesdorff, Musikdir., Trier
August Hettler, Berlin
Dr. Hoppe, Capitular, Frauenburg
Dr. O. Hostinsky, Prag
Otto Kade, Musikdirekt., Schwerin i/M.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i/W.
Otto Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern
Alex. Kraus Sohn, Florenz
Emil Krause, Hamburg
Arnold Kuczynski, Firma F. Butsch Sohn, Augsburg
Leo Liepmannssohn, Berlin
Freiherr von Liliencron, Klosterpropst, Schleswig
Bernh. Loos, Basel
Karl Lüstner, Wiesbaden
Georg Maske, Oppeln
J. H. Meier, Organist, Schönberg i. M.
Dr. Melde, Prof., Marburg
Freiherr von Mettingh, Nürnberg
Therese von Miltitz
M. Notz, Musikdirekt., Cannstadt i/W.
Dr. Mueller, prakt. Arzt, Berlin
Wigand Oppel, Frankfurt a/M.
Postler, Pastor in Melkhof
Albert Quantz, Göttingen
Julius Richter, Pastor
Carl Riedel, Professor, Leipzig
Dr. Hugo Riemann, Hamburg
A. G. Ritter, Musikdirektor, Magdeburg
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe
Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister Augsburg
Jos. Sittard, Stuttgart
F. Z. Skuhersky, Direktor, Prag
F. Simrock, Berlin
Dr. H. Sommer, Prof., Braunschweig
J. A. Stargardt, Berlin
Reinhold Succo, Musikdirekt., Berlin
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten
Joaquim de Vasconcellos, Porto (Portugal)
Wilh. Jos. von Wasielewski, Bonn
Hermann Wohland, Berlin
Dr. F. Zelle, Berlin

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XV. Jahrgang. 1883.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Rückblick.

Als *Charles Burney* den Plan fasste, eine Geschichte der Musik zu schreiben, flossen die Quellen noch so sparsam, oder waren vielmehr noch so unentdeckt, dass er sich entschloss das civilisirte Europa zu durchreisen, um dieselben zu erforschen und mit eigenen Augen und Ohren zu sehen und zu hören. Sein unmittelbarer Vorgänger, *John Hawskins*, ein Rechtsgelehrter und wohlhabender Mann, hatte einen anderen Weg gewählt; trotzdem er wenig musikalisch gebildet war, trug er soviel Liebe zur Musikgeschichte, dass er den weit mühseligeren Weg der Quellenforschung wählte und Citate aus älteren Büchern aller Fächer sammelte, auf denen er dann seine Musikgeschichte verfasste.

Die ältere Zeit ist reich an historischen Werken, doch beschränkten sich die Verfasser nicht auf ein Fach, sondern zogen die sogenannten sieben Künste in das Bereich ihrer Forschung. Die Musik kommt dabei meist am kürzesten weg und einige Namen mit Angabe des Geburtsortes oder Landes sind oft das Einzige was sie verzeichnen. So nenne ich das oft citirte Werk von *Ludovico Guicciardini* Patritio Florentino, 1567 und *Swertius* Athenae belgicae, Antwerpen 1628. Auch die Musiktheoretiker geben in ihren Schriften hin und wieder Nachrichten über ältere und jüngere berühmte Komponisten, so besonders *Glarean* in seinem Dodecachord von 1547 und *Herm. Finck* in der Practica musica von 1556. Ersterer tritt bereits als Kritiker in seinem Werke auf und giebt sehr wertvolle Urteile

über die Komponisten. Alle aber teilen mehr oder weniger Musterbeispiele der bedeutendsten Komponisten mit und das ist oft das einzige Historische in ihren Werken.

Von höherem Wert für die Geschichte ist die „Bibliotheca universalis sive Catalogus" von *Conrad Gesner* 1545 und die von *Georg Draudius* von 1611 und 1625, welche recht reichhaltige Verzeichnisse von Musikdrucken enthalten. Sie gaben den späteren Historikern die Grundlage und Anhaltepunkte von denen aus sie ihre Nachforschungen machen konnten. Auch *Paul Parstoffer's* Indice di tutte le opere de musica, München 1653, hat seine guten Dienste geleistet.

Eine Musikgeschichte zu schreiben fällt erst ans Ende des 17. Jahrhunderts und zwar ist es ein Deutscher, der sich dieser Aufgabe unterzieht. *Wolfgang Caspar Printz*, aus der Oberpfalz gebürtig, gab 1690 eine historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst heraus, die freilich noch sehr im Trüben fischt, doch aber als erster Versuch beachtenswert ist und lange Zeit — sogar noch bis in die jüngste Zeit, von gewisser Seite — ein oft citirtes Buch gewesen ist.

Den Versuch, ein Musik-Lexicon abzufassen, gebührt dem Franzosen *Sebastian Brossard* — das Definitorium von *Tinctoris* aus dem 15. Jahrhundert kann man doch eigentlich nur unter die theoretischen Werke rechnen, welches sich der alphabetischen Ordnung bedient. Es trägt den Titel: Dictionnaire de musique und erschien 1703 in Paris. Freilich enthält der biographische Teil nur eine Aufzählung von etwa 900 Namen, doch war es immerhin ein Anfang der zu weiteren Anstrengungen aufforderte und auch seine guten Früchte getragen hat, denn schon 1732 veröffentlicht *Joh. Gottf. Walther* sein heute noch vortreffliches Musicalisches Lexicon, in dem er ein sorgfältiges Quellenstudium niederlegt und allen späteren Arbeiten in diesem Fache als Grundlage und zum Muster gedient hat. Von hier ab datirt eigentlich erst eine Musikwissenschaft und in ununterbrochener Folge von vortrefflichen Werken hat sie sich nach und nach den anderen Wissenschaften gleichzustellen vermocht.

Walther's Beispiel regte die Zeitgenossen ungemein an und eröffnete ihnen ein Feld der Forschung, welches bis dahin fast brache gelegen hatte. Schon 1740 erscheint *Joh. Mattheson's* Ehrenpforte, und aus den hämischen Seitenhieben, die er einem „gewissen Lexicon" erteilt, ersieht man am besten wie Mattheson ergrimmt war, dass sich neben ihm einer erlaubt hat ein vortreffliches Buch zu schreiben,

was er doch eigentlich nur allein im Stande sei. Die Ehrenpforte thut einen mächtigen Schritt in das Feld der Biographie, und Mattheson hat es verstanden die schreibfaulen Musikanten aus ihrer Lethargie aufzurütteln.

Indessen waren die Franzosen nicht unthätig, wenn auch in ihrer Weise, doch immer ein Feld bearbeitend, was noch wenig Beachtung fand. *Pierre Bourdelot*, ein Mediziner, der später ins Kloster ging, verfasste daselbst eine Musikgeschichte, die aber erst nach seinem Tode von seinem Neffen *Jacques Bonnet* vollendet und 1713 unter des letzteren Namen erschien, betitelt: Histoire de la musique et des effets, depuis son origine jusqu' à present. Im Jahre 1743 erschien sie bereits in 4. Auflage in 4 Bänden. Fétis nennt sie ein „faible ouvrage".

Auch in Italien erstand um diese Zeit ein Musikgelehrter, ausgerüstet mit den nötigen Fachkenntnissen und im Besitze einer allgemeinen Bildung, der Grofses hätte leisten können, wenn er das umfangreiche Feld schon mehr vorbereitet gefunden hätte. So musste er aber alles erst von Grund aus schaffen und dazu reicht die Frist eines Menschenleben nicht hin. Es ist dies der Pater *Giambattista Martini*, der von 1757 bis 1781 drei Bände „Storia della Musica" veröffentlichte, die aber nur die alte Musikgeschichte umfassen. Wenn man bedenkt, dass Martini in dem glücklichen Lande lebte, in dem jedes kleine Kirchenarchiv mit den kostbarsten alten Musikdrucken angefüllt war, dem aufserdem alle Schätze der Klöster zur Verfügung standen, und dabei als Lehrer so sehr in Anspruch genommen, dem ist es wohl begreiflich, wie er mit einer Geschichte des 16. Jahrhunderts nicht fertig werden konnte, sondern immer neue und neue Documente auffand, die Aufnahme verlangten. Um auch Anderen wenigstens einigermafsen Kenntnis von dem zu geben, was ihm so reich zur Verfügung stand, veröffentlichte er in den Jahren 1774 und 75 seine „Esemplare o sia saggia fondamentale pratico di contrappunto" in 2 Bänden, in denen er hauptsächlich Tonsätze von Meistern des 16. und einige des 17. Jahrhunderts in Partitur bekannt machte. Fast zehn Jahre früher hatte sein Schüler *Giuseppe Paolucci* ein ähnliches Sammelwerk herausgegeben (Arte pratica di contrappunto, Ven. 1765, 3 vol. mit 42 Tonsätzen) welches neben zeitgenössischen hauptsächlich Werke von Meistern des 16. Jahrhunderts enthält.

Diese kleinen Anfänge haben spätere Generationen zu einer wahrhaft staunenswerten Nacheiferung angeregt und ein Verzeichnis der-

selben bis heute, umfasst im Druck ein Buch von etwa 300 Seiten. Es giebt kaum in einer anderen Kunst eine ähnliche Reproduction älterer Werke als in der Musik.

In diese Zeit fallen die beiden oben bereits erwähnten Musikgeschichtswerke von *Hawskins*, 1776, 5 vol. und *Burney*, 1776—1788, 4 vol. Beide umfassen die Geschichte von der frühesten Zeit bis zur Gegenwart und sind beide, das eine durch die sorgsamen Quellenstudien, das andere besonders durch die lebhafte Schilderung der Gegenwart noch heute geschätzte Werke.

Deutschland erstehen nun eine Reihe Männer, die durch hohe Bildung und eisernen Fleifs die Musikwissenschaft auf eine bedeutende Stufe erheben, und fortlaufend knüpft sich jetzt ein bedeutender Name an den anderen. *Martin Gerbert von Hanau*, Abt in St. Blasien, musikalisch gebildet und mit gelehrtem Wissen ausgestattet, hat einen grofsen Teil seines Lebens der Musikwissenschaft gewidmet und uns drei Werke in lateinischer Sprache hinterlassen, die bis heute als wichtige Quellenwerke dienen. Leider sind die meisten Musikgelehrten heute keine starken Lateiner und so kommt es, dass alle drei Werke noch nicht genügend ausgenützt sind, sogar das eine, die Ergebnisse seiner Reise nach Italien und Frankreich enthaltend, nur geringe Beachtung gefunden hat. Das Letztere: „Iter Allemannicum, accedit Italicum et Gallicum“, erschien 1765, dann folgte 1774 sein „De cantu et musica sacra“ und 1784 die „Scriptores ecclesiastici“ in 3 Bänden. Ihm schliefst sich der juristisch gebildete *Johann Nicolaus Forkel* in Göttingen an, der durch seine Biographie Joh. Seb. Bach's den Weg zur Erkenntnis dieses Meisters aller Meister anbahnte (erschien 1792) und zugleich zeigte, wie eine Biographie anzulegen sei. Durch seine von 1782—1789 erschienenen Almanache, schuf er eine reiche Quelle für den späteren Historiker, sowie durch die Gründung der Musikzeitung: „Musikalisch-kritische Bibliothek“ (1778—1779), die aufser Recensionen, zahlreiche biographische und bibliographische Mitteilungen enthält. Den wichtigsten Dienst leistete er aber der Musikgeschichte und zugleich künftigen Historikern den Weg zeigend, den sie zu gehen haben, durch seine 1792 erschienene „Allgemeine Litteratur der Musik“ und die bis ins 16. Jahrhundert hinein reichende „Allgemeine Geschichte der Musik“, 1788 und 1801, 2 Bände. Trotz einer gewissen gelehrten Trockenheit in der Darstellung ist die Art der Untersuchung und die Gewissenhaftigkeit seiner Quellenstudien ein Muster für alle Zeiten. Zugleich hinterliefs er den nachkommenden Geschlechtern eine

reichhaltige und kostbare Bibliothek, welche die preufsische Regierung ankaufte und damit den Grundstock zu der heute mächtigen Musikbibliothek legte.

In Frankreich ging man während der Zeit den alten Schlendrian weiter und *La Borde's* „Essai sur la musique ancienne et moderne", 1780 in 4 Bänden erschienen, bezeichnet selbst Fétis als ein „chef-d'oeuvre d'ignorance, de désordre et d'incurie"; ihnen sollten erst im 19. Jahrhundert Männer erstehen, die mit Ernst und Gewissenhaftigkeit der Musikgeschichte ihr Leben weihen.

Von der richtigen Erkenntnis ausgehend, dass die Biographie und Bibliographie die Grundelemente der Musikgeschichte sind, auf der sich die fortschreitende Entwickelung der Musik nur beobachten lässt, verfasste der fleifsige *Ernst Ludwig Gerber* in Sondershausen, sein 6 Bände umfassendes „Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler", von denen zwei 1790 und vier Bände 1812 bis 1814 erschienen. Gerber besafs weder ein hervorragendes Talent, noch war er mit einer klassischen Bildung ausgestattet, sondern er war und wollte nichts anderes sein als ein einfacher Musikant; doch das eminente Sammel- und Beobachtungstalent was ihm die Natur verliehen, hat er in einer Weise verwertet, die sein Werk bis heute als bestes biographisches Lexicon kennzeichnen, und man sagt nicht zu viel, wenn man alle musikbiographischen Lexica der Welt, als Kopieen des Gerber'schen Werkes bezeichnet.

Mehr als zwanzig Jahre vergehen nun in denen auch nicht ein einziges hervorragendes musikhistorisches Werk erscheint; es ist als wenn aller Sinn dafür erstorben wäre und die politische Einschläferungs-Methode in dieser Zeit sich bis auf die Musikwissenschaft erstreckt hätte. Und doch war es eine Zeit des Sammelns und ruhigen Schaffens, dessen Resultat sich vom Jahre 1834 ab in einer Reihe von bedeutenden Werken dokumentirt. Gleichsam als Vorläufer hatte das niederländische Institut für Wissenschaft, Bücherkunde und schöne Künste in Amsterdam die anregende Frage als Preisaufgabe gestellt: Welche Verdienste haben sich die Niederländer, namentlich des 14. 15. und 16. Jahrhunderts im Fache der Tonkunst erworben? *Fétis'* und *Kisewetter's* eingelieferte Arbeiten erhielten den Preis und erschienen im Jahre 1829. So anregend diese Aufgabe auf die Musikgelehrten einwirkte, so gab sie doch der weiteren Entwickelung der Musikgeschichtsschreibung einen nachteiligen Einfluss, denn man suchte, besonders durch Kiesewetter beeinflusst, nur in den Niederländern die eigentlichen Gründer der neueren Musik und vernachlässigte

Italiener und besonders die Deutschen in einer Weise, dass es schliefslich schien, als wenn die Niederlande allein das gelobte Land der Musik gewesen seien und nur Niederländer die neuere Musik geschaffen hätten. Erst in der jüngsten Zeit ist das lange gehegte und gepflegte Vorurteil durch sorgsame Forschung beseitigt und erkannt worden, dass Italiener, Deutsche, Engländer, Franzosen und Niederländer ganz gleichwertig an der Entwickelung der Mensuralmusik teilgenommen haben. Allerdings zeigen die Niederländer zeitweise ein numerisches Uebergewicht und es treten so gewaltige Gestalten hervor, wie Obrecht und Willaert, dass bei der noch geringen Kenntnis der Quellen, der Irrtum, besonders durch obige Frage hervorgerufen, leicht erklärlich war.

Als das Jahr 1834 anbrach traten zwei grofsartig angelegte Musik-Lexica ans Licht. In Frankreich *Franz Joseph Fétis'* „Biographie universelle des Musiciens“ und in Deutschland *Gustav Schilling's* „Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften. Fétis hatte sich für das Unternehmen trefflich vorbereitet und in seiner seit 1826 erscheinenden Musikzeitung „Revue musicale“ musikhistorische Fragen nach allen Seiten hin besprochen. Eine Anzahl Männer hatten sich um ihn geschart, denen die Musikgeschichte näher lag als die Tagesfragen; und dadurch unterschied sich die Zeitschrift wesentlich von den übrigen, deren Zahl von Jahr zu Jahr wuchs.

Fétis, im Besitze einer kostbaren Bibliothek, dem aufserdem die reichhaltigen öffentlichen Bibliotheken Paris' zu freiestem Gebrauche zu Gebote standen — er war selbst Bibliothekar am Conservatoire — brachte soviel Licht über wenig gekannte alte Meister und zog soviel nie genannte Namen hervor, von denen er Druckwerke und Manuscripte vor sich liegen hatte, dass die Musikgeschichte einen ungeahnten Aufschwung durch ihn erhielt. Zugleich bewies er durch die umfangreiche Vorrede zum ersten Bande, dass er nicht nur Musiker war, sondern auch philosophische Kenntnisse besafs. Schilling dagegen war nur der Unternehmer, der Unterhändler. Ueber Nacht fiel ihm ein, seine geschwächte Kasse durch ein Musik-Lexicon zu stärken, und da er das Talent besafs eine Anzahl gebildete Männer zusammenzutrommeln, die ihm ihre Kräfte liehen um das Werk ins Leben zu setzen, sich auch ein Verleger fand, so waren alle Hindernisse aus dem Wege geräumt und das Lexicon schritt mit Riesenschritten vorwärts. Als Fétis 1840 erst beim 6. Bande war, wurde das Publikum für Schilling's Lexicon schon zum zweiten-

male auf eine neue Titelausgabe zur Subscription aufgefordert. Gottfried Wilhelm Fink, Ludwig Rellstab, A. Bernh. Marx, Keferstein, Nauenburg, Kretschmer, v. Seyfried, v. Wartensee, Weber und von Winzingerode haben darin manches Gute geleistet, doch Vieles ist flüchtig, unrichtig und mangelhaft und Gerber hat mit seinen zwei Lexica das Beste liefern müssen. Der Herr Hofrat hatte ja während den sieben Jahren noch so viel Mufse drei Werke abzuschreiben, unter seinem Namen zu veröffentlichen, eine Musikzeitung zu redigiren, ein Musikinstitut zu leiten und Schulden zu machen.

Das Jahr 1834 brachte aber noch zwei andere Werke ans Tageslicht, die epochemachend waren, nämlich *Karl v. Winterfeld's* Johann Gabrieli und sein Zeitalter und *Raphael Georg Kiesewetter's* Geschichte der europäisch-abendländischen Musik. Das eine behandelte einen damals noch wenig gekannten Meister und eröffnete einen Blick in das ehemalige italienische Musiktreiben und das andere schlug ganz neue Bahnen ein, die Musikgeschichte in Perioden einzuteilen und in das bisherige Chaos Ordnung zu bringen. Beiden Werken waren Partituren älterer wenig gekannter Meister beigegeben, die das Interesse bedeutend erhöhten. Besonders v. Winterfeld's Werk war damit reich ausgestattet und die Kompositionen mit Geschmack ausgewählt.

v. Winterfeld konnte sich den Luxus erlauben in seinem Hause die alten Meisterwerke zur lebendigen Ausführung zu bringen und legte dabei bei Manchem der Ausführenden den Keim zum selbständigen Arbeiten in diesem Fache; ganz besonders aber wirkte der Umgang mit dem prächtigen Manne auf *Franz Commer* ein, der damals als junger Mann mit Begeisterung den altklassischen Werken anhing und eifrig bemüht war, sich von den schwer erreichbaren alten Drucken Kopieen zu machen. Jedermann weifs was wir Frz. Commer zu danken haben, denn keiner hat durch seine zahlreichen Ausgaben der Meister des 16. Jahrhunderts so zur Verbreitung derselben beigetragen. Und wer seine Privatbibliothek kennt, staunt über die Masse von geschriebenen Partiturbänden älterer Meister. Seine Ausgaben geben nur einen kleinen Teil davon, denn in seiner Bibliothek besitzt er meist die vollständige Partitur der ganzen Sammlung aus der er nur Einzelnes zur Veröffentlichung wählte.

Ein fleifsiger Beförderer der Biographie und Bibliographie war *Karl Ferdinand Becker*, der sowohl in Zeitschriften fortwährend unbekannte alte Komponisten ans Tageslicht zog, als durch seine Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur

(1836 und 39) das Forkel'sche Buch vervollständigte, durch die Hausmusik in Deutschland im 16. bis 18. Jahrhundert (1840) ein neues Feld eröffnete und durch das Verzeichnis der Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (1847) ein nützliches Handbuch schaffte.

Ganz besonders befruchtend auf seine Umgebung wirkte *S. W. Dehn* in Berlin. Selbst ein fleifsiger Arbeiter in allen Fächern der Musikgeschichte, wovon seine Druckwerke Zeugnis ablegen, besonders aber seine hinterlassenen Handschriften, welche zum grofsen Teile die Königl. Bibliothek in Berlin aufbewahrt, ist er zugleich der eigentliche Gründer der musikalischen Abteilung der obigen Bibliothek. In allen preufsischen Städten spionirte er nach alten Musikwerken und fertigte eigenhändig die Kataloge an, ich nenne nur Wittenberg, Liegnitz, Brieg und Danzig, und wo es nur halbwege ging, schaffte er die Bücher nach Berlin. Ein genauer Kenner von Handschriften, erfahren in der Biographie und Bibliographie, feuerte er seine Schüler als Musiktheoretiker stets an, die Alten kennen zu lernen und zu studiren.

Fétis, *Kiesewetter* und *von Winterfeld* schaffen indessen rüstig weiter und eröffnen immer neue Felder der Forschung.

Besondere Aufmerksamkeit widmet man jetzt dem weltlichen und geistlichen Liede und *Kiesewetter's* Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges (1841), *Becker's* Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte, *Fr. Heinr. von der Hagen's* Minnesänger, 4 Bände, 1838, *Ferd. Wolf's* Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche, 1841, *Zuccamaglio's* und *Erk's* Liedersammlungen und das jüngst erschienene Altdeutsche Liederbuch von *Frz. M. Böhme*, 1877 u. a.; ferner im Fache des geistlichen Liedes: *P. Mortimer's* Choral-Gesang zur Zeit der Reformation, 1821, *E. C. G. Langbecker's* Gesang-Blätter, 1838, *von Winterfeld's* umfangreiches Werk: Der evangelische Kirchengesang, 1843, *v. Tucher's* Schatz des evangelischen Kirchengesanges, 1840 und 1848, *Koch's* Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges, 3 Auflagen, *Schöberlein's* Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges, 1865—72, *K. S. Meister's* Das katholische deutsche Kirchenlied, 1862 u. a. geben Zeugnis von dem ernsten Streben, die Musik in allen Teilen der Entwickelung zu durchforschen.

Wie jeder jugendliche für seine Wissenschaft begeisterte Arbeiter sich stets anfänglich die grofsartigsten Aufgaben stellt und später erst zum Einzelnen zurückkehrt, so ist es auch der Musikgeschichte ergangen. Man wollte gleich das Ganze erfassen und vergafs dabei, dass sich das Ganze aus einzelnen Teilen zusammensetzt. Erst spät

sah man dies ein, suchte aber das Versäumte durch gröſsere Anstrengungen nachzuholen. Zwar schon im Jahre 1828 gab der Abbate *Giuseppe Baini* Palestrina's Leben in 2 Bänden heraus, welches 1834 von Kandler und Kiesewetter in deutscher Sprache im Auszuge erschien, auch bereits 1811 erschien das weniger bedeutende Werk von *Luigi Angeloni:* Sopra la vita, le opere, ed il sapere di Guido d'Arezzo, doch waren dies nur einzelne Erscheinungen, die wenig Nachahmung fanden. Erst der späteren Zeit war es vorbehalten dies Fach nach allen Seiten hin auszubauen und man erkannte erst recht, wie notwendig es war das Leben des Einzelnen in allen Phasen zu verfolgen, um einen Ueberblick über das Ganze zu erhalten. Doch nicht nur in Biographieen suchte man die Quellen zu erforschen, sondern man stellte sich einzelne Städte, oder Länder als Aufgabe und sammelte in Archiven von Stadt und Kirche alles auf die ältere Musik bezügliche, so viel und so wenig man eben fand. Die fünfziger und sechziger Jahre sind reich an solchen Werken und deren Aufzählung würde fast zu viel werden. Nur einige derselben seien kurz erwähnt. *Felix Jos. Lipowsky,* Bayersches Musik-Lexicon, 1811. *Karl von Ledebur,* Tonkünstler-Lexicon Berlins, 1861. *Louis Schneider,* Geschichte der Oper und des Königl. Opernhauses zu Berlin, 1852. *(Malvezzi-Ranuzzi):* Cenni storici sul Liceo musicale di Bologna, 1844. *J. Spencer Smith,* Mémoire sur la culture de la musique dans la ville de Caen et dans l'ancienne basse Normandie, 1827. *Georg Sebastian Thomas,* Die Groſsherzogl. Hofkapelle unter Ludwig I. zu Darmstadt, 1859. *Moritz Fürstenau,* Beiträge zur Geschichte der Kgl. sächsischen musikalischen Kapelle, 1849 und sein gröſseres Werk über dasselbe Thema mit Einschluss des Theaters von 1861 in 2 Teilen. *Heinrich Mannstein,* Denkwürdigkeiten der chürfürstl. und Kgl. Hofmusik zu Dresden, 1863. *Bonnin* et *Chassant,* Puy de musique, érigé à Evreux, 1837. *Charles Poisot,* Histoire de la musique en France, 1860. *F. Crozet,* Revue de la musique dramatique de l'Opéra en France, 1867. *Er. Thoinan,* Les origines de la chapelle-musique des souverains de France, 1864. *Anselm Schubiger,* Die Sängerschule St. Gallens, 1858. *Ernst Otto Lindner,* Die erste stehende deutsche Oper, 1855. *Emil Kneschke,* Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig, 1864. *Christian d'Elvert,* Geschichte der Musik in Mähren und Oesterreich-Schlesien, 1873. *Fr. M. Rudhart,* Geschichte der Oper am Hofe zu München, 1865. *Marquis von Villarosa,* Memoire de' Compositori di Musica del Regno di Napoli, 1840. *Francesco Florimo,* Cenno storico sulla

scuola musicale di Napoli 1869. *Edmond vander Straeten*, La musique aux Pays-Bas, 1867—1882, 6 Bände. *A. Elwart*, Histoire de la société des concerts du Conservatoire impériale de musique. Paris 1860. *Lassabathie*, Histoire du Conservatoire impériale de musique. Paris 1860. *Alb. Sowinski*, Les musiciens polonais et slaves, 1857. *Joaquim de Vasconcellos*, Os Musicos Portuguezes, 1870. *Gottfried Döring*, Geschichte der Musik in Preufsen, 1852 und die musikalischen Erscheinungen in Elbing, 1868. *Dominicus Mettenleiter*, Musikgeschichte der Stadt Regensburg, 1866 und Musikgeschichte der Oberpfalz, 1867. *Eduard Schelle*, Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die sixtinische Capelle 1872. *Benedikt v. Pillwein*, Biographische Schilderung od. Lexikon Salzburgischer lebender Künstler, 1821. *K. J. Ad. Hoffmann*, Die Tonkünstler Schlesiens, 1830. *Kofsmaly* und *Carlo*, Schlesisches Tonkünstler-Lexicon, 1846. *Baltasar Saldoni*, Diccionario biografico-bibliografico de Efemérides de musicos espanoles, 1868. *Francesco Caffi*, Storia della musica sacra nella già capella ducale di San Marco in Venezia. 2 vol. 1854/55. *C. F. Pohl*, Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium, 1871. *Eduard Hanslick*, Geschichte des Concertwesens in Wien, 1869.

Ebenso reichhaltig ist die Literatur der letzten dreifsig Jahre im Fache der Bibliographie und über Instrumentenkunde. Nur einige hervorragende Namen seien mir noch vergönnt hier zu nennen, die sich in der Erforschung der Quellen oder durch wertvolle Handbücher ausgezeichnet haben. Vor allen Dingen müssen wir den Franzosen die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass sie die Scharten ihrer Vorfahren gründlich ausgemerzt haben. Werke wie die von *Coussemaker*, *Morelot*, *Adrien de la Fage*, *Bottée de Toulmon*, *Farrenc*, *Vincent*, *Lambillotte*, *Danjou* und *Fétis* verdienen die höchste Anerkennung. Ebenso weisen die Italiener einige Männer auf, die Bedeutendes geleistet haben, und zwar sind dies *A. Catelani* und der jüngst verstorbene *Gaetano Gaspari*. Würdig schliefst sich ihnen der noch wirkende *Francesco Florimo* an. In England ist wenig Sinn für Musikgeschichte vorhanden; das soeben vollendete Tonkünstler-Lexicon von *Georg Grove* verdient zwar eine gewisse Beachtung, doch ist es noch weit davon entfernt die offen liegenden Quellen ausgiebig benützt zu haben. Mehr Beachtung verdienen ihre prächtig ausgestatteten Partitur-Ausgaben älterer Meister und zwar ist zuerst die grofse Händel-Ausgabe zu verzeichnen, dann die von der *Musical antiquarian society* veranstaltete Ausgabe von eng-

lischen Komponisten des 16. Jahrhunderts, die hauptsächlich durch *Edward F. Rimbault's* Bemühungen in den vierziger Jahren bis zu 19 Bänden erschienen ist. Auch die *Novello*'schen billigen Ausgaben älterer und neuerer Meister verdienen erwähnt zu werden. Bis jetzt kann aber noch kein Land den Rang in der Musikgeschichte Deutschland streitig machen. Sowohl in der Qualität als Quantität steht es oben an. Jedes Specialfach hat nicht einen, sondern mehrere Vertreter.

Um dies mit der That zu beweisen, ist es notwendig noch einige Jahrzehnte zurückzugreifen, um einige bisher unerwähnte verdiente Historiker zu nennen, die Bedeutendes geleistet haben, und zwar sind dies *Anton Schmid* in Wien, dessen Leben Gluck's, sein Ottaviano dei Petrucci und die Nachrichten in der Schott'schen Cäcilia hohe Achtung verdienen. Dann ist *Otto Jahn* zu nennen, dessen Mozart-Biographie stets als Muster dastehen wird; ferner *A. W. Ambros*, dessen Geschichte der Musik bis jetzt unübertroffen ist. Auch *Karl Proske*, *Rudolph Westphal* und *Ludwig von Köchel* verdienen hier genannt zu werden, der eine bekannt durch seine Musica divina, der andere durch seine Abhandlungen und Uebersetzungen griechischer Autoren über Musik und der dritte hauptsächlich durch sein Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfg. Amadeus Mozart's.

Von den heute noch Lebenden seien nur Autoritäten genannt, die in einem Fache bisher unübertroffen dastehen, und zwar nennen wir zuerst die beiden Herausgeber von Seb. Bach's und G. Fr. Händel's Werken: *Wilhelm Rust* und *Friedrich Chrysander*, letzterer noch besonders hervorragend durch seine Händel-Biographie, seine Jahrbücher für musikalische Wissenschaft und die zahlreichen historischen Artikel in der Allgemeinen musikalischen Zeitung; dann den Weber-Bibliographen *Friedrich Wilhelm Jähns*, ferner den Haydn-Biographen *C. F. Pohl*, den Bach-Biographen *Philipp Spitta*, den Biographen der Meister des 16. Jahrhunderts *Otto Kade*, die Uebersetzer und Erklärer der mittelalterlichen Theoretiker *Heinrich Bellermann*, *P. Bohn* und *Raymund Schlecht*, dann den unermüdlichen Forscher des gregorianischen Chorals *Michael Hermesdorff*, den Kenner der alten Tabulaturen *Wilhelm Tappert*, den fleifsigen Arbeiter im Fache der Streichinstrumente *W. J. v. Wasielewski* und den Veteranen in der Kenntnis der Meister des 16. Jahrhunderts *G. W. Teschner*, der schon Partituren spartirte als wir alle noch in den Windeln lagen.

Eitner.

Die Opernhäuser Neapels

von

Dr. H. M. Schletterer.

(Schluss.)

Es ist geräumig, hat ein grofses Parterre und ist sehr akustisch; die Wagen können hier, was nicht bei allen neapolitanischen Theatern der Fall ist, bis an die Eingangstreppe fahren; doch sind die Facade und die Brüstungen der dritten und vierten Logenreihe mit allen möglichen Ornamenten, Sphinxen und Farben zu sehr überladen. Am Eingange ist ein elegantes Foyer. Dies neue *Teatro Bellini*, in welchem Signora Bianca Lablanche s. Z. viele Triumpfe feierte, wurde 1877 mit: „I Puritani“ eröffnet. 1879 gab man hier Auber's „Krondiamanten“, 1880 Weber's „Freischütz“, 1881 Halevy's „Blitz“. In der Strafse Sa. Caterina a Chiaja, beinahe unter der Brücke, zwischen zwei Kirchen und über einem Kirchhof, befindet sich das von Fausto Niccolini erbaute, am 26. Dezember 1874 eröffnete, elegante und geschmackvolle *Teatro Sannazaro*. Der Saal ist fast halbkreisförmig mit vier Logenreihen, die Balustrade mit Weifs und Gold verziert; an den Logen des ersten Ranges, deren mittelste weit hervortritt, sind die Portraits berühmter Bühenkünstler angebracht. In dem über das Prosconium sich hinziehenden Bogen ist eine Gruppe eingemeiselt, den Genius der Kunst darstellend, wie er Komödie und Musik krönt. Die Decke bildet ein im Mittelpunkte aufgeschlagenes Zelt, das von leichten, von Kinderfiguren gehaltenen, um ein Karnis laufenden Stangen gestützt wird und so eingerichtet ist, dass man am Tage den Saal durch Oberlicht erhellen kann. In der ersten Wintersaison spielte hier eine französische Gesellschaft. Von den Fasten 1875 bis zum Carneval 1876 gab man auch Opern. Seither wechseln Schauspiele, Vaudevilles und Operetten, letztere soweit sie nicht Pasticchio's sind, von Lecocq, Offenbach und anderen französischen Tonsetzern.

Das *Teatro Goldoni* entstand 1864 aus einem Keller mit darüber liegendem Verkaufsladen, nahe dem einstigen Kloster S. Tommaso d'Aquino. In diesem Raume fanden nebst dem Parterre drei Ränge Platz. Man gab hier ebenfalls Schauspiele, komische Opern und Ballete. Seit einiger Zeit ist es geschlossen.

Im Jahre 1870 erbaute Fausto Niccolini auf der Piazza del Municipio, gegen die Strafse Sa. Brigida, ein elegantes Theater, *Teatro Filarmonico*. Es hatte eine in drei Abteilungen zerfallende Reihe grofser Logen, in denen sich, um leichte französische und italienische Opernwaare oder Vocal- und Instrumental-Concerte zu hören, die neapolitanische Aristokratie versammelte. Jetzt ist das hübsche Haus in ein Magazin umgewandelt.

Aufserhalb der Porta Media erschloss im gleichen Jahre, 19. Nov. 1870, das von dem Architekten Liberti mit einer Aufführung der Cenerentola das einfach und graziös dekorirte *Teatro Rofsini* seine Pforten. Es hat im Parterre 200 Plätze und in 3 Rängen 42 Logen.

Hier behaupteten italienische Tonsetzer neuesten Datums das Terrain. Aber die Quelle frohgemuter Kunst war ihnen leider versiegt. Gegenwärtig hat das einen so verheifsungsvollen Namen tragende Theater eine Schauspielergesellschaft inne.

Neben den Theatern Bellini, Goldoni und Rofsini giebt es auch ein *Teatro Mercadante.* Obgleich keiner dieser vier berühmten Männer in Neapel geboren ist, wusste diese Stadt, auf deren Bühnen sie ihre gröfsten Triumpfe feierte, sie doch gebührend zu ehren. In den sechziger und siebziger Jahren schossen in Neapel die Theater wie Pilze aus dem Boden. Auch dieses hübsche Theaterchen mit seinen zwei zierlichen Logenreihen wurde 1870 erbaut und zwar wie das Teatro Partenope ebenfalls auf der Piazza Cavour. Es trug zuerst den Namen *Teatro Volpicelli* und wurde mit der Opera buffa „Pipeli“ von Ferrari eröffnet. Am 17. März des folgenden Jahres vertauschte es seinen Namen mit dem Mercadante's und kam bei dieser Gelegenheit die Commedia: „Un Matrimonio nelle luna“ von Ferd. Bonamici mit glücklichem Erfolg zur Aufführung; aber aufser dem „Dottor Listo“ von A. Pollio brachte es auch diese Bühne zu keiner Opernnovität mehr. Heute werden hier nur noch Melodramen und Ballete gegeben.

Das *Teatro Politeama Napolitano* wurde in der Strafse Monte di Dioa Pizzofalcone 1871 erbaut. Es ist geräumig und hat drei Logenränge, aber seine amphitheatralische Form macht es für musikalische Aufführungen weniger geeignet und da es den vielen alljährlich entstehenden Opernbühnen am nervus rerum, d. i. an neuen Opern und demnach auch an Besuchern fehlt, zog man zuletzt vor, dies ursprünglich den Musen geweihte Haus in eine Reitbahn umzuwandeln.

Eine andere jetzt niedergerissene Rennbahn war das *Teatro al Giardino d'Inverno,* das, nachdem es die Kunstreiter verlassen hatten, von der Singspielgesellschaft der Schwestern Marchisio und dal Patierno, die hier zum ersten Male in Neapel den „Domino nero“ von Lauro Rossi, „Tutti in maschera“ von Pedrotti und „Mmalora de Chiaja“ eine Dialektoper von A. Buonomo zur Darstellung brachten, bezogen wurde und sich durch längere Zeit grofser Gunst erfreute.

Im *Teatro della Darsena* und im *Teatro del Sebeto* hausen obscure und sehr zweifelhafte Schauspielerbanden, die mit zweideutigen Komödieen, Spitzbuben- und Räuberdramen den niedrigsten, ihnen massenhaft zuströmenden Pöbel während des Jahreslaufes zu fesseln, zu entzücken und zu bilden wissen. Ihre künstlerischen Sünden suchen sie zu sühnen, indem sie in der Fastenzeit ihr Publikum mit „La Vita miracoli e morte di Sa. Filomena“ oder „di Sa. Margherita da Cortona“, mit „La Nascita del Verbo umanato“, „Il Diluvio universale“, „La Morte di Oloferne colla bella Giuditta“ u. s. w. rühren und erbauen. Auf diesen Bühnen wird das Schauspiel zur Posse, die Heiligen zu Hanswursten. Auf einem an allen Ecken angeklebten Theaterzettel las man vor einigen Jahren noch als Charfeitags-Vor-

stellung angekündigt: „Questa sera si rappresenta la Passione e morte di Nostro Signore G. Cristo, con Pulcinella buffo napolitano". Aber wie die Kasperltheater unbegreiflicher Weise die Fremden allerwärts anziehen und die Bühnen niedersten Ranges von ihnen unter dem Vorwande, hier einen Blick in die Sitten, den Charakter und das Volkswesen thun zu können, mit Vorliebe frequentirt werden — den eigentlichen Anziehungspunkt bilden aber rohe Späfse, zweideutige Scherze, unverhüllte Unflätereien und ein sehr gemischtes Publikum — so verlässt selten ein Besucher Neapels diese Stadt, ohne sich an diesen Orten zweifelhaften Rufes umgesehen zu haben.

Ein volkstümliches kleines Theater ist das *Teatro Apollo*, früher *Teatro Personaggi*, im Volksmunde *Donna Peppa*. So heifst die Besitzerin. Sie ist Gattin des ausgezeichneten Komikers Salv. Petito, der mit seinen vier talentvollen und gleichbegabten Söhnen Antonio (einzig in seiner Specialität), Davide, Pasquale und Gaetano auf verschiedenen Bühnen Neapels die gröfsten Triumpfe feierte und zu den beliebtesten und bekanntesten Erscheinungen der dortigen Künstlerkolonie zählte. Im Charakter des Pulcinella unübertroffen, zierten sie während der Saison insbesondere die Gesellschaft des Teatro S. Carlino. Der älteste, Antonio, ward leider während einer Vorstellung vor den Augen des Publikums plötzlich durch einen Schlaganfall hinweggerafft.*)

Noch erübrigt es, einiger Theater filodrammatici (Liebhabertheater) zu gedenken. Das erste entstand 1818 neben dem Kloster *S. Severino* und ward auch so geheifsen. Es befand sich in einen Raum eingebaut, den die ehrwürdigen Benediktiner einst als Keller benützt hatten. Von eliptischer Form, hatte es drei Logenreihen und Raum für 800 Personen und war auch sonst geschmackvoll und anständig ausgestattet und mit Allem wol versehen, was die hier aufgeführten Stücke zu ihrer Ausstattung erforderten. Allmälig kam es dahin, dass hier zehn Gesellschaften abwechselnd spielten. In den ersten Jahresmonaten war jeden Abend Vorstellung. Gar manche Kunstjünger erwarben sich auf dieser Bühne Ruf und Namen: so in der Tragödie, Franc. Corigliano dei marchesi di Rignano; im Drama N. Tofano, später einer der besten Darsteller des Teatro de' Fiorentini; in charakteristischen Rollen Gius. Giannotti; in komischen, besonders in der Maske des Hanswursts, Gius. Cammarano.

Die Dilettantengesellschaften bestanden meist aus einigen Sopranistinnen und Chorschülern von S. Carlo. Ein Dilettant leitete auch das aus Mitgliedern des Liebhaberconcerts bestehende Orchester. Fehlende Instrumente wurden durch tüchtige Musiker oder jüngere

---

*) Ueber andere neapolitanische Bühnen: das *Teatro Real palazzo* (1679–1824), die *Maschina eretta alla Piazza del Pendino* 1800—1829), das *Théâtre Grégoire* auf der Piazza Dante (1871—72), den *Circo Nazionale* (1877—80), das *Nuovo Teatro della Varieta* und das *Teatro delle Follie drammatiche*, beide letzteren erst im Jahre 1880 erbaut, enthält Florimo keine weiteren Nachrichten, als dass auf diesen verschiedenen Theatern von 1679—1881 69 neue Opern gegeben wurden, die meisten dagegen (36) im Teatro Real palazzo.

Leute, die eben aus den Conservatorien entlassen waren, besetzt. Aus diesem Orchester gingen viele der ausgezeichnetsten Instrumentalisten und Lehrer hervor z. B. L. Sebastiani, erster Flötist bei S. Carlo, A. Panzetta, Professor des Violoncello am Collegio S. Pietro a Majella, Raffaele de Rosa, berühmter Fagottist, Ricc. Montuori, trefflicher Hornist, Giov. Lebrun, Kapellmeister am Theater zu Malta u. A.

Auch bedeutende Sänger entstammen dieser Dilettantenoper, so Winter, der, nachdem er in S. Severino. in der „Cenerentola", in S. Carlo im „Othello" gesungen hatte, eine glänzende Laufbahn verfolgte, und der vorzügliche Bassbuffo Scaleso. Die Sopranistinnen Marietta Fiocca und Interland, welche letztere den nomme de guerre Kinterland annahm, wurden von ganz Italien und dem Auslande bewundert. In diesem Theater brachten auch junge Komponisten ihre ersten Werke zur Aufführung, u. A. Petillo: „I Nemici generosi" und „Il Filosofo presuntuoso." Cam. Siri: „I Mille tallori", eine Posse die auf allen italienischen Theatern Beifall fand. Der sehr tüchtige Gius. Mascia, ein Dilettant, Musikdirektor und erster Violinist dieser Liebhabergesellschaft, schrieb eine mit aufserordentlichem Applaus aufgenommene komische Oper: „Le Rivali generosi".

Das Teatro S. Severino, das der Kunst so grofse Dienste geleistet, wurde leider durch ein Dekret Ferdinand II. 1839 aufgehoben, um in seinem Lokale das Archivio generale dell' ex regno di Napoli unterbringen zu können.

Ein anderes akademisches Theater war das *Mezzocannone* genannte, weil es im zweiten Stockwerke eines in diesem Gässchen befindlichen dem Baron Gian Carlo Cosenza gehörigen Palaste aufgeschlagen war. Als Erkenntlichkeit für den ihnen gewährten Raum und die ihnen eingerichtete Bühne spielten die Dilettanti des Barons Dramen, die sonst vielleicht nicht aufgeführt worden wären. Er unterstützte sie auch dann noch, als der Palast verkauft war. Das Theaterchen Mezzocannone fasste 300 Personen, hatte zwei Logenreihen und eine grofse Bühne, aber im Orchester nur Platz für 16 bis 17 Mitwirkende. Nachdem das von S. Severino aufgehört hatte zu existiren, nahm es gröfseren Aufschwung. Am 14. Februar 1846 gab man dort die Farcen: „Quanti cani attorno ad un orso" von dem jungen Gius. Gargano, „La Verdummara de Puorto" von Raimondi und am 20. Februar „Il Companello" von Donizetti. Dann aber trat Stille ein bis der Maestro Luigi de Luca mit seinen Söhnen dort Knabenvorstellungen gab, für die er eigens „Un amore col Trovatore" und die Dialektoper: Nu Surdato mbriaco dint'a la casa de Pulecenella" geschrieben hatte.

Ein weiteres Liebhabertheater, die *Sociéta Filarmonica*, wurde im Januar 1835 gegründet. Es richtete sich im grofsen, in der ersten Etage des Palastes des Principe della Rocca befindlichen Saale (via Trinità Maggiore) eine Bühne mit eleganten Dekorationen ein. An der Spitze des aus 50 Mitgliedern des S. Carlo-Theaters

bestehenden Orchesters stand Gius. Festa („der unvergleichliche Violinspieler“). Es wurde mit einem „Inno all' Armonia“ eröffnet, dessen Worte von Pierangelo Fiorentino und die Musik von dem ehrwürdigen N. Ant. Zingarelli waren. Fr. Florimo figurirte als Kapellmeister. Auf die Hymne folgte eine einaktige Oper von Cam. Paturzo „die weder gelobt noch getadelt wurde.“ Auch aus dieser Gesellschaft von Amateurs gingen einige tüchtige Künstlerinnen hervor, so Sigra. Granchi, welche mit Sigra. Ronzi und den Herren Basadonna und Barroilhet in der eigens von Donizetti für sie geschriebenen Oper „Rob. Devereux“ sang. Ferner die Buccini, für deren schönen und mächtigen Contrealt Pacini die Partie der Climene in „Saffo“, Mercadante die der Giunia in der „Vestale“, der arme Lillo die später für Bariton umgeschriebene Hauptrolle des Don Jose in der „Osteria di Andujar“ komponirten. Neben dieser bis heute unersetzt gebliebenen Sängerin ist noch Sigra. Cali zu nennen, die auf den bedeutendsten Bühnen Neapels und Siciliens mit grofsem Erfolge sang, bevor sie die Gattin des Klavier- und Gesanglehrers Pasqu. Mugnone wurde.

Eine zuletz entstandene Filarmonica besitzt ein sehr luxuriös ausgestattetes Lokal im Palaste des Duca di Cassano (via Monte di Dio). Sie veranstaltet aufser Vokal- und Instrumentalconcerten auch Aufführungen von Melodramen und französischen und italienischen Singspielen, wird von der Aristokratie fleifsig besucht und erscheint als ein für die Kunstentwickelung Neapels wichtiges und förderndes Institut. Man spielt hier nur während des Winters. Bemerkenswert unter ihren Aufführungen war das zum Andenken Xav. Mercadante's (st. 30. Dezember 1870) gegebene Concert, in welchem eine Trauersinfonie von Florimo und ein eigens für diese Veranlassung geschriebener Chor Serrao's aufgeführt wurden. Für diese Gesellschaft komponirten die wackern Meister de Giosa und Micelli dell' Orefice und die Dilettanten Cav. Dolfica und Salomé einige sehr beifällig aufgenommene Opern.

Im *Teatro al Vico Nilo*, im früheren adeligen Institut in welchem gewöhnlich nur Schauspiele gegeben werden, wurden auch schon mehrfache Opern zu Gehör gebracht, so „La Traviata“ und von Nicolo d'Arienzo komponirt „Il Cacciatore delle Alpi“.

Das Theater ist für die Neapolitaner aller Gesellschaftsklassen ein Lebensbedürfnis. Wenn in neuerer Zeit viele Theater eröffnet wurden die bald wieder schliefsen mussten, ist die Ursache davon wohl weniger im mangelnden Interesse des Publikums, als in der völlig aufgesaugten und versiegten Produktivität der Dichter und Komponisten zu suchen. Würde diese nicht in so auffallender Weise fehlen, die Teilnahme an neuen Unternehmungen würde gewiss nicht so überraschend schwinden. Allerdings trägt dazu auch der beklagenswerte Mangel bedeutender Gesangskräfte bei, denn auch auf diesem Gebiete scheint sich die italienische Natur erschöpft zu haben. Trotz aller Konservatorien und trotzdem sich namentlich die weib-

liche Jugend in fast beängstigender Zahl momentan der Bühnenlaufbahn zuwendet, gelingt es nur sehr wenigen und mit sehr guten Empfehlungen und reichen Geldmitteln ausgestatteten jungen Sängerinnen Carriere zu machen. Da und dort taucht wohl immer wieder die Schülerin einer renommirten Gesanglehrerin wie ein glänzender Stern auf; in der Nähe besehen, erweist er sich aber nur sehr selten als Fixstern, dagegen meist als Sternschnuppe durch welche die Höhrer getäuscht wurden. Zu dem falschen Glanze in dem solche künstliche Gestirne plötzlich aufstrahlen, tragen sehr häufig die guten Freunde in der Presse und dienstwillige Federn das Meiste bei. Nach wie vor fehlt es ebenso an kräftigen, ausgiebigen, wohlgeschulten Organen, wie an tüchtigen, verständigen und kenntnisreichen Gesanglehrern. Uebrigens dürfen wir uns nicht verhehlen, dass ein Ueberfluss an hervorragend begabten und befähigten Gesangskünstlern doch eigentlich niemals noch vorhanden war. Die lächerlich hohen Honorare, welche leistungsfähige Sänger für ihre Kunst beanspruchen und immer beanspruchten, wären sonst nicht zu erklären.

Während man in Deutschland mit zuvorkommender, ja fast beschämender Bereitwilligkeit Alles aufnahm was über die Vogesen und Alpen herüberdrängte, verhielt man sich in Frankreich und Italien gegen fremde Einflüsse stets äufserst reservirt und ablehnend. Die Franzosen nahmen erst nach den leidenschaftlichsten Kämpfen Werke italienischer Meister bei sich auf. Mozart, Beethoven und Weber ausgenommen (Meyerbeer und Flotow komponirten französische Texte) weisen sie auch heute noch Alles aus Deutschland Kommende geringschätzend zurück. Noch schlimmer war es in Italien, wohin französische Opern sehr spät, deutsche erst in neuester Zeit ihren Weg fanden. In Deutschland ist man, wenn die heimische Produktivität nachlässt, was ja momentan auch hochgradig der Fall ist, nicht in verzweifelter Lage, weil man ungescheut im Auslande Anleihen machen kann. Ja, man hat hier die gar nicht rühmliche Gewohnheit, Alles was vom Ausland kommt, so nachsichtig, artig und zuvorkommend, das Heimische so strenge, schroff und kühl wie möglich zu beurteilen. Während man die elendesten Machwerke von Komponisten, die französische oder italienische Namen tragen, gastlich aufnimmt, behandelt man die Werke deutscher Tonsetzer zum voraus als totgeborene Kinder. So ist es dahin gekommen, dass wir auf eine nationale Oper im Grunde kaum Anspruch erheben dürfen und dass auf unsere Zustände die fremden Einflüsse schädigend auch nicht einwirken. Wir sind sie von jeher gewohnt, und wenn sich Franzosen und Italiener stets lächerlich machten, wenn sie in deutschem Sinne zu schreiben versuchten, gelang es bis auf die neueste Zeit deutschen Komponisten vortrefflich, jene nicht nur in ihrer geistigen Auffassung und technischen Mache, sondern auch in ihrer ganzen Frivolität, Leichtfertigkeit, Unsittlichkeit und Lüderlichkeit aufs Glücklichste und Täuschendste zu kopieren. Wir vermögen durch solche Erscheinungen nicht mehr verdorbener zu

werden als wir's schon sind. In Frankreich und Welschland, wo sich eine nationale Kunst fast unbeeinflusst von Aufsen bis zur Stunde erhielt, liegen diese Dinge ganz anders. Die Degeneration macht in Italien, seit die neuen französischen Operetten dort Eingang gefunden, sehr bedenkliche Fortschritte. Andererseits erzeugt die Nachahmung der Zukunftsmusik, die sich neueste italienische Komponisten, denen der Faden der Melodie ausgegangen ist, zum Muster nehmen, die fratzenhaftesten Karikaturen. Die Zeit ist unferne, wo ebensowenig wie von einer nationalen deutschen, von einer nationalen italienischen und französischen Musik noch gesprochen werden kann.

So dankenswert und verdienstlich Florimo's Arbeit über die neapolitanische Musikgeschichte auch ist, sie ist nicht erschöpfend und kann es nicht sein. Das Material auf das der Musikschriftsteller angewiesen ist, ist allzu mangelhaft. Besteht es doch zumeist nur in auf Hörensagen beruhenden oder in zahllosen Schriften verschiedenster Art zerstreuten Notizen, in einem verhältnismäfsig geringen, weithin verzettelten, schwer zu erlangendem Rest handschriftlicher Partituren, in seltenen, in den verschiedensten Sprachen gedruckten Werken, in lückenhaften Jahrgängen, Theaterzetteln und Textbüchern, in zweifelhaften Anekdoten u. s. w. Die ernste Forschung steht hier immer wieder vor Rätseln, stöfst mit jedem Schritt auf Irrtümer. Bis zur Stunde sind alle bisher geschriebenen Musikgeschichten nur als Versuche anzusehen und bei aller Gewissenhaftigkeit der Verfasser stets nur mit Vorsicht zu gebrauchen. Das Verzeichnis Florimo's, obwohl es die Titel von 2267 in Neapel seit dem Jahre 1671 aufgeführten Werken nennt (was durchschnittlich jährlich 10—11 neue Opern ergiebt) ist, abgesehen von der Vollständigkeit auch insofern mangelhaft, als sich sehr viele Stücke unter verschiedenen Titeln wiederholt aufgezählt finden und die bei festlichen Veranlassungen (Geburtstagen, Vermälungen u. s. w. in der Königsfamilie) gesungenen Cantaten und Hymnen, sowie die während den Fasten gesungenen Oratorien mit eingerechnet sind. Die neapolitanischen Impresario's vielleicht noch schlauer, eigennütziger und geldgieriger wie alle ihre Berufsgenossen anderwärts, pflegten nämlich Opern, die einst gefallen und dann einige Zeit geruht hatten, im besten Falle durch den Autor selbst oder auch durch irgend einen verfügbaren Komponisten etwas aufgestutzt und modernisirt, unter anderen Titeln wieder auf die Bühne zu bringen. Das leichtlebige Publikum Neapels, immer rasch vergessend was ihm flüchtigen Genuss bereitet und unersättlich, wie das Publikum der ganzen Welt nach Neuem verlangend, liefs sich durch solche Kunstgriffe unschwer hinter's Licht führen. Aber immerhin ist der Einblick den wir durch Florimo's Buch bekommen ein sehr schätzbarer, seine Arbeit eine höchst verdienstliche und dankenswerte. Wie viele Märchen, Sagen und Lügen würden endlich zu beseitigen sein, wenn wir ähnliche Musikgeschichten aller italienischen Städte (und nicht nur dieser allein) besäfsen, in denen einst die Oper eifrige

Pflege fand! Sehr viele Namen von Komponisten, Künstlern und Dichtern, die wir vergebens in unsern lückenhaften Encyklopädieen suchen, sehr viele Werke, von deren Vorhandensein wir keine Ahnung haben, sind hier verzeichnet. Ueberblickt man die strahlenden Reihen berühmter Tonmeister, die von ihnen entfaltete Thätigkeit, den staunenswerten Reichtum ihrer schöpferischen Phantasie, ihr nach allen Richtungen hin fruchtbares Wirken, so begreift man recht wohl, dass die neapolitanische Tonschule einst die musikalische Welt beherrschen und wie keine andere beeinflussen konnte. Sie hatte längst ihren Zenith überschritten und immer noch drängten sich alle Tonmeister nach Neapel, um in S. Carlo ihre Werke aufführen zu lassen und sich dort erst Bestätigung ihres Ruhmes und Anerkennung ihres Wertes und Verdienstes zu holen. So lange ein Name in Italien sich zur Berühmtheit emporzuschwingen vermochte, leuchtete auch in unvermindertem Glanze der Stern Partenope's. Aber nichts auf Erden hat Dauer, jede Gröfse ist hinfällig, jede Glorie erbleicht und schwindet. Neapel dürfte sich zu einstiger Höhe nie wieder erheben.

Musica getutscht vnd aufsgezogen durch Sebastianum virdung, Priesters von Amberg vnd alles gesang aufs den noten in die tabulaturen diser benanten dryer Instrumenten: der Orgeln: der Lauten: vnd der Flöten transferieren zu lernen. Kurtzlich gemacht zu eren des hochwirdigen hochgebornen fürsten vnnd herren: herr wilhalmen Bischoue zu Strafsburg, seinem gnedigen herren. Basel 1511.

Facsimilirter Umdruck in 200 numerirten Exemplaren auf holländisch Papier und in Pergamentpapier gebunden, mit zahlreichen Abbildungen aller damals bekannten Instrumente. Preis 10 Mk.

Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordneten Inhaltsanzeiger der Komponisten und ihrer Werke. Verfasst von Rob. Eitner. Preis 3 Mk.

Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz, 1. Bd. Die Quodlibet, Spiel-, Tanz- und Trinklieder. Pr. 3 Mk

Monatshefte für Musikgeschichte 1870—1882. Preis 1870—73 à 6 Mk. und die folgenden je 9 Mk.

Mitteilungen.

* Clavierwerke älterer und neuerer Meister bearbeitet und herausgegeben von Emil Krause. Enhält bis jetzt von Händel sechs kleine Fugen, von C. H. Graun eine Gigue in B-moll und von Gluck das Ballet aus der Oper Paris und Helena. Unter den Fugen von Händel sind prächtige Stücke. Fingersatz und Vortragszeichen erleichtern das Studium. Auch die Gigue von Graun ist gut gewählt und eine lebendige interessante Piece. Prächtig sind die Balletstücke von Gluck, den man in seiner ganzen Gröfse vor sich sieht.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig. Oktober 1882. Dieselben sind so recht geeignet die Grofsartigkeit des deutschen Verlagshauses ins helle Licht zu stellen. Von drei Gesamtausgaben wird die Fortsetzung angezeigt: Mozart, Robert Schumann und Palestrina und ein neues Unternehmen wird angekündigt, nämlich Grétry's Werke in einer vollständig kritisch durchgesehenen Ausgabe zu veröffentlichen. Die Oper Richard Löwenherz soll schon Anfang dieses Jahres erscheinen. Auf 11 Jahrgänge mit 33 Opern ist die Ausgabe berechnet. Die Herausgeber sind Belgier: Gevaert, de Burbure, Radoux und Ed. Fétis. Hoffentlich ist kein Lajarte darunter, dann wehe! (siehe Monatsh. 1882 p. 119.)

* *Fromme's* Kalender für die musikalische Welt. Preis 1 Gld. 40 Kr. Redigirt von Dr. Theodor Helm, liegt in seinem 8. Jahrgange vor und hat teilweise eine Erweiterung erfahren. So findet sich Seite 66 ein Verzeichnis der namhaftesten lebenden Komponisten nebst Geburtstag und Ort. Mancher Komponist wird hier wohl arg enttäuscht werden und bei Herrn Dr. Helm seine Visitenkarte abgeben, während bei anderen der Leser verwundert seinen Kopf schüttelt oder an seiner musikliterarischen Kenntnis zu zweifeln beginnt. Im Uebrigen bringt der Kalender wieder ein grofses statistisches Material, was später einmal gut verwertet werden kann.

* Ich beabsichtige die Erscheinungen, die in den Verzeichnissen der musikliterarischen Bücher übergangenen Jahre von 1839—1846 bibliographisch zu beschreiben und den Monatsheften als Beilage zu geben. Für jeden auch noch so kleinen Beitrag würde ich sehr dankbar sein. In der Art der Beschreibung möge C. F. Becker's Systemat.-chronolog. Darstellung der musikalischen Literatur, Leipzig 1836 und 1839 mafsgebend sein. Es sollen Bücher aller Länder aufgenommen werden; Schulen sind ausgeschlossen, mit Ausnahme derjenigen, die mehr Text als Uebungsstücke bringen. *Eitner.*

* In Betreff der Zahlungen der Mitglieder für das Jahr 1883 siehe das letzte Heft 1882 Seite 190. Wer sich der Gesellschaft als Mitglied anzuschliefsen beabsichtigt, melde sich gefälligst beim unterzeichneten Redacteur dieser Zeitschrift.

* Hierbei eine Beilage: Das deutsche Lied, 2. Bd. S. 243 - 250. Der Katalog von Vincenti wird im nächsten Hefte seine Fortsetzung finden.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XV. Jahrgang. 1883.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Archivarische Studien im Archiv
von Eichstaett in Bayern

von
Raymund Schlecht.

Vorbemerkung. Auf meine Bitte war Herr R. Schlecht so freundlich die in obigem Archiv aufgefundenen Dokumente über einige unbekannte oder wenig gekannte Tonkünstler des 17. und 18. Jahrhunderts den Monatsheften zum Abdruck zu übergeben und habe ich nur zu bemerken, dass *Hieronymus Mango* bisher ganz unbekannt war, *Franciscus de la Marche* von Fétis ganz kurz als Verfasser eines theoretischen Werkes für die Jugend von 1656 erwähnt wird und ebenso *Rupert Ignatz Mayr*, von dem er aber vier Sammlungen Kompositionen von 1674 bis 1706 verzeichnet und das Todesjahr fälschlich mit 1716 angiebt.

Mango, *Hieronymus*, wurde vom Fürstbischofe Raymund Anton mittelst Dekret vom 29. Maerz 1760 mit einem Geldgehalte von 300 fl. jährlich nebst freier Wohnung und Verköstigung am Tische der Edelknaben angestellt. Für Wohnung, Einrichtung, Holz und Licht hatte Leibkammerdiener Veit Westermeyer zu sorgen, welcher hierfür 40 fl. bezog. War nun Mango mit Holz und Licht zu kärglich versehen oder bedurfte er nach seiner Ansicht weniger, er bat um Vergütung in Geld und erhielt durch Dekret vom 1. September 1760 40 fl. Entschädigung.

Der auf dem Tische der Edelknaben aufgestellte Wein mag allerdings nicht sehr fein gewesen sein; dem Kapellmeister wenigstens wollte er nicht munden. In seiner Eingabe an den Fürsten beklagt er sich, dass er seiner Gesundheit nicht zuträglich sei und bittet ihn, ihm die täglich verabreichte Mafs Pagen-Wein in Geld zu vergüten,

damit er gelegentlich ein gutes Glas Wein trinken und etwas menagiren könne. Schon unterm 3. desselben Monats wurde seine Bitte bewilligt und ihm statt des Tischweines eine Entschädigung von 100 fl. in Geld jährlich zugesprochen, wonach die Maſs auf 17½ Xr. berechnet war.

Im Jahre 1763 wurde ihm, wahrscheinlich auf sein Ansuchen, durch Dekret vom 30. August auch die Wohnung in Geld und zwar mit 50 fl. vergütet. Endlich war er auch mit der Kost nicht mehr zufrieden und erhielt durch Dekret vom 3. Juli 1771 statt derselben jährlich 200 fl., wofür jedoch die früher ihm für Bier bewilligten 18 fl. in Wegfall kamen.

Mango bezog also als Kapellmeister an Gehalt 300 fl., für Kost 200 fl., für Wein 100 fl., für Wohnung 50 fl. und für Holz und Licht 40 fl., also im Ganzen 690 fl., was für die damalige Zeit ein ziemlich hohes Einkommen war.

Der Fürst musste anfangs sehr mit ihm zufrieden gewesen sein, da er ihm neben der Kapellmeisterstelle auch den Titel eines fürstlichen Rates verlieh; aber er scheint in seinem Privatleben den Erwartungen des Fürsten nicht entsprochen zu haben. Dass er sich von den Banden in denen ihn die volle Verpflegung fesselte, loszumachen suchte um „gelegentlich ein gutes Glas Wein trinken und etwas menagiren zu können" wirft kein günstiges Licht auf sein Privatleben. Jedenfalls muss er in der Beziehung stark gefehlt haben, da die Bitte Bachschmid's um die Kapellmeisterstelle damit beginnt: „Da der fürstliche Rat und Kapellmeister Mango seiner Stelle entsetzt wurde", woraus deutlich hervorgeht, dass es weit mit ihm gekommen sein musste, und der Fürst seine Absetzung verfügte. Auſserdem führte Bachschmid auch an, dass er während der langen Zeit der Abwesenheit Mangos zwei Jahre lang die Musikdirektion geführt habe. Wo hielt sich denn Kapellmeister Mango während dieser Zeit auf? Diese Abwesenheit muss zwischen die Jahre 1768 und 1771 gefallen sein, da hier eine Lücke in seinen Akten sich findet. Jedenfalls wird sie nicht ganz legitim gewesen sein, da seine Absetzung bald nach seiner Rückkehr erfolgte, 1773. Von seinen Kompositionen ist nur ein Alto solo mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Hörnern und Orgel erhalten. Auf dem Umschlag einer Messe Nr. 16 von Anton Schermer steht: Missa solemnis in D für 4 Singstimmen, 2 Viol., 2 Oboi, Viola con Organo et Violone del Sg. Girolamo Mango.

Aufserdem sind von ihm durch die Programme folgende Gelegenheits-Kompositionen bekannt:

1764 Il sogno di Scipio, per l'anno nuovo, la Poesia é del Sign. Metastasio poeta caesario.

1765 Ostrea placata, componimento dramatico del P. Metastasio, per l'anno nuovo.

1766 Il parnasso accusato e diffeso, per l'anno nuovo.

1768 Adriano, dramma per musica da cantarsi in corte in augurio felicissimo del nuovo anno. Poesia del Sign. Metastasio.

Marche, Franciscus de la. Er war zu München geboren, wo sein Vater Cubicularius, d. i. Kammerdiener bei Herzog Albrecht war. Nachdem er das Gymnasium absolvirt hatte, trat er in das Collegium germanicum in Rom, wo er Philosophie und Theologie studirte und sich den Doktortitel erwarb.

Marquard II., Fürstbischof zu Eichstaett, nahm ihn als Kapellmeister in Diensten und beförderte ihn zum zweiten Canonikus am Willibaldschor und zum geistlichen Rat, im Jahre 1649 den 18. Mai.

Die Musik musste zu jener Zeit mit Ausnahme der fürstlichen Kapelle schlecht bestellt gewesen sein, was dem eifrigen für die Ehre des Hauses Gottes fein fühlenden Kapellmeister sehr am Herzen lag. Er machte daher eine Stiftung von 1000 fl., aus deren Zinsen vornemlich die Musik zu den Donnerstag Aemtern bestritten werden sollte, da der damalige Chorregent stets über zu geringe Bezahlung klagte. Die Ausbezahlung dieser Stiftungsrate zu 50 fl. findet sich schon in einer Gefällsrechnung vom Jahre 1655.

De la Marche suchte der Musik nicht nur durch seine praktische Thätigkeit aufzuhelfen, sondern den Musik-Unterricht auch durch schriftliche Unterweisung zu fördern. Er verfasste daher zu diesem Zwecke eine: Synopsis musica oder kleiner Inhalt, wie die Jugend und andere kürzlich und mit geringer Mühe in der Musica auch Instrumenten abzurichten. Allen den Music Liebhabenden zu Dienst vnd Nutz zusammengesetzt von Francisco de le Marcho SS. Theol. Doct. Canonico vnd Fürstlichen Eychstättischen Rath und Capell-Praesidenten, Gedruckt zu München durch Johann Jäcklin MDCLVI. 4⁰. Dieser kleine Traktat umfasst nur 23 Seiten und enthält nichts als die Elemente der Musikwissenschaft, giebt jedoch einen Einblick in die Musikthätigkeit der Lehrer und Schüler jener Zeit, wobei jedoch nicht zu übersehen ist, dass er nur eben für den notwendigsten Bedarf berechnet ist. De la Marche schrieb auch noch einige Lieder nach den Jahreszeiten geordnet, und andere unter dem Titel „Musi-

kalisches Jägerhorn“, 10 Gedichte vom Jägerleben enthaltend, nämlich: 1. Dianae Palast oder Wald. 2. Dianae Fülz. 3. Die Waidsprüch. 4 Lob des Waydmanns. 5. Hasen Hötzen. 6. Vorsuch und Hirschfaist. 7. Schwein Hötz. 8. Wolffs Giaidt. 9. Defs Walds Lieblichkeit. 10. Dess Wolfs Dott, vier Ursachen. Der vollständige Titel dieser wunderlichen, einen leidenschaftlichen Jagdliebhaber verratenden Dichtung heifst: „Defs Musikalischen Jegerhorns Text oder Vers ohne die Music dem hochwürdigsten Fürsten und Herrn Marquardo defs H. Röm. Reichs Fürsten und Bischoffen zu Eychstett, in musica demüthigst gehorsamst dedicirt von Francisco de la Marche SS. Theol. Doctore, den Stifften München und Eychstett Canonico, dero fürstl. Gn. zu Eychstett Rhatt und Capell-Präsidenten. Gedrückt zu Newburg an den Thonaw bei Johann Strasser, fürstl. Buchdrucher MDCLVI. Als Muster der Dichtweise stehe hier die erste Strophe des 3. Gedichtes „Waidspruch“:

Wenn Du hinfür willst Waidlich sein,
Vnd reden von dem jagen,
So lehrn die Waidsprüch vorn hinein,
Sonst wird man Dir so zwagen,
Auf's hinter Haus schlägt man das saust,
Dem Wült g'schicht das zu Ehren.
Ey, wie du alsdann sprechen musst,
So thu mir jetzt zuhören.

Der Text findet sich in der Königl. Hofbibliothek in München, die Musik konnte ich nicht auffinden.

De la Marche starb wahrscheinlich 1672, da in diesem Jahre Kaspar Prenz ihm folgte.

Mayr, Rupert Ignatz. Er wurde 1646 zu Schärding geboren, welches damals zu Bayern gehörte. Seine musikalische Laufbahn scheint er in Regensburg begonnen zu haben. Aus jener Zeit liefs er 1674 zu Augsburg im Druck erscheinen: „Palestra Musica“, aus 13 Sonaten zu 2, 3 und 4 Stimmen und einem Lamento zu 5 Stimmen bestehend. Diesem Werke folgten: 25 Offertoria oder Motetten zu 4 und 5 Stimmen mit Begleitung von 2 Violinen und 3 Trombonen oder Violen mit einem Basso continuo.

Von Regensburg kam er circa 1678 nach Eichstätt als Hofmusiker des Fürstbischofs Marquard II. (Schenk u. Castell 1636 bis 1685). In demselben Jahre wurde zu Regensburg am Gymnasium S. J. am 2. und 6. September ein Singspiel von ihm aufgeführt: „Machabaea virtus d. i. die wunderliche Starckmüthigkeit der sieben

machabäischen Brüder“. Im Jahre 1681 erschienen von ihm in Regensburg in quarto: „Sacri concentus psalmorum, Antiphonarum, piarum cantionum ex sola voce et diversis instrumentis compositi“.

Auf den 45. Electionstag seines Fürsten Marquard komponirte er eine Huldigung unter dem Titel: Unisonus, oder tausendfältige Einstimmung auf den Elections Tag Marquardi Bischofen zu Eichstaett von Rup. Ign. Mayr Hoff- und Cammermusikus 1683.

Von Eichstaett kam er circa 1692 als erster Violinspieler und Hof- und Kammermusiker an die churfürstliche Kapelle in München, wenigstens nennt er sich in einem den 2. und 6. September 1692 am Gymnasium S. J. zu München aufgeführten Singspiele: „Siegreiche Gottseeligkeit Alphonsi I., Königs in Portugal“, Electoris Bav. musicus aulicus. Als solcher schrieb er noch folgende Opern:

1. Orientalisches Kaiserthum durch Gottlosigkeit der Griechen verloren, von Jugend und Starkmüthigkeit der Deutschen und Welschen erobert. Gymn. S. J. in München 1695;

2. Gerardus Avesnatium Princeps; Gerardus Fürst zu Avemens in Brabant, aufgeführt: München 1697;

3. Glückliche Freyheit und Gefangenschaft und noch glücklichere Gefangenschaft in der Freyheit von Muley-Mahomet Atasi Serif weiland afrikanischer König zu Fessa und Marocco, aufgeführt am Gymn. S. J. in München 1698.

4. Perfidia sibi met inimica, Die Untreue schlägt sich selbst, aufgeführt zu München 1701.

Mit Anfang des 18. Jahrhunderts ist er als Musikpräfekt in die Dienste des Bischofs von Freising eingetreten und gab als solcher im Jahre 1706 in Augsburg heraus: „Psalmodia brevis ad Vesperas totius anni für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 3 Violen oder Trombonen und 1 Bassus continuus. Hier komponirte er auch 1710: „Felix Eustachii infelicitas“ und heifst hier: Capellae Magister Princ. et Episc. Frisingensis.

Laut Inschrift auf seinem Grabsteine hatte er sich den Titel eines Rates erworben und war auch einige Zeit als Kapellmeister im Dienste des Bischofs von Passau, wahrscheinlich zwischen 1698 und 1706. Auch im Dienste des Fürstbischofs von Freising behielt er den Titel als churfürstlicher Hof- und Kammermusikus noch bei, wenigstens nennt ihn P. Franciscus Lang in seinem „Theatrum“ gedruckt zu München 1717 stets unter diesem Titel. An diesem frommen Werke hatte sich Mayr mit nicht weniger als 24 unten aufgeführten Piecen beteiligt. Diese eifrige Teilnahme, die er diesem

aszetischen Werke zuwendet, lässt uns schliefsen, dass er ein frommer und gläubiger Mann war. Der Verfasser seiner Grabschrift nennt ihn einen vollkommenen Meister in seinem Charakter und in seinen Kompositionen, der Welt ein Muster sowohl in der Frömmigkeit als in der Kunst.

So fand ihn der Tod gewiss nicht unvorbereitet, als er ihn den 7. Februar 1712 durch einen Schlaganfall überraschte und nach Empfang der heil. Oelung seinem thatenreichen Leben ein Ende machte. Er wurde auf dem Friedhofe zu S. Georg beerdigt und ihm ein noch erhaltenes Monument an der Südseite der Stadtpfarrkirche zu S. Georg gesetzt. Die Inschrift ist folgende:*)

R I M — Helmdecke, ein Schwan mit 8 zackiger Krone — Wappen.

A C M — Helmdecke, die Wappenfigur — Wappen.

Hic stans viator
Cantando Plora, Plorando ora!
Surgat in Gloria!

Nobilis ac trenuus dominus Rupertus Ignatius Mayr, Schardinganus, Boius, Sereniss. Bavariae ducis, jtem Episcopi Eystettensis olim aulae et camerae Phonascus, nec non Celsiss. Principum Passaviensis ac Frisingensis Musicae Praefectus et Conosliarius numeris omnibus absolutus in modis et modulis suis Magister, tam pietate quam arte orbi in Exemplum. Qui obijt die 7. Febr. Anno salutis 1712 aetatis vero suae 66.

Huic ubi Thalami, ita et Tumuli sociam se junxit Nobilis D. Caecilia Mayrin Nata Freyhammerin aetatis suae . . . Utrique prece tua Fave, Viator! et Vale.

In der Sterbmatrikel steht:

7. Febr. 1712 Praenobitis Dom. Rupert Ignatius Mayr, hochfürstlicher Rath und Capellmeister Frisingensis aetatis suae . . . Extrema. Unctione roboratus, utpote apoplexia tactus.

(Schluss folgt.)

*) Da der Druckerei die Musiknoten mangeln, so müssen wir dieselben bei Mitteilung obiger Inschrift leider weglassen; sie heifsen:

f g g f g g f f
Re - qui - es - cat in pa - — ce, und

c d liqua *e* ra *f* ma *g a* tens sine *f f*
Ut re liqua mi ra fa ma so la tens sine fa ci (von hier nicht mehr lesbar.)

Anzeige.

Emil Bohn. Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des academischen Instituts fuer Kirchenmusik und der Koeniglichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert von . . . Berlin, Commissions-Verlag von Albert Cohn, 53 Mohrenstraſse 53. 1883. Preis 14 Mark. In gr. 8⁰. VIII und 450 Seiten.

Der Katalog umfasst circa 1450 Werke und ist auf Kosten des Privatmannes und Musikgelehrten Herrn Dr. jur. *Hermann Eichborn* in Breslau gedruckt. Eine so uneigennützige Unterstützung der Musikwissenschaft verdient in den Annalen der Musikgeschichte mit goldenen Lettern verzeichnet zu werden. Der Katalog ist aufs Prächtigste ausgestattet und eine wahre Zierde der heutigen Buchdruckerkunst. Auch hat der Verfasser nichts versäumt allen Ansprüchen einer Bibliographie gerecht zu werden, so dass sie in jeder Richtung das höchste Lob verdient. Besonders verdienstlich sind die Anmerkungen, die aus den Vorworten und den Werken selbst entnommen und eine ergiebige Quelle für den Historiker bilden. So teilt er z. B. Seite 81 bei der Anzeige eines Druckwerkes von *Cherubino Busatti* (Busatus) die Stimmungen der spanischen Guitarre mit, die in dem Werke verzeichnet sind; ein anderes mal giebt er biographische Notizen, die sich aus dem Vorworte des betreffenden Werkes ergeben u. s. f. Der Inhalt des Kataloges zerfällt in zwei Teile: 1. Theoretische und literarische Werke, Seite 1 bis 32 und 2. Praktische Werke. Unter den Letzteren befinden sich auch die hymnologischen Werke, die Incerti, Liturgie und die Sammelwerke, sämtlich, mit Ausnahme der Werke die einen Autornamen tragen, in chronologischer Reihenfolge mitgeteilt. Die Werke selbst sind meistenteils komplet und in wohlerhaltenen Exemplaren vorhanden, der Verfasser sagt sogar im Vorwort, dass manche derselben das Aussehen tragen, als wenn sie eben aus der Druckerei kämen. Dem Historiker eröffnet sich hier eine Quelle von seltenen, bisheute oft ganz unbekannten Werken, die unsere Kenntnisse um ein gut Teil bereichern, und sowohl dem Verfasser, der die Katalogisirung ohne jeglichen pekuniären Gewinn unternommen hat, sondern nur aus Begeisterung für die Sache, als dem Wohlthäter, der in gleichem Uneigennutze die Mittel zum Drucke hergab, sind wir alle zum gröſsten Danke verpflichtet. Es ist wieder einer jener Denksteine, die nur in Deutschland der Kunst und Wissenschaft gesetzt werden, und nur ein Deutscher besitzt die Opferfreudigkeit ohne jeglichen äuſsern Vorteil, nur zum Besten derselben, ihn aufzurichten.

Mitteilungen.

* Der 15. Band, Seite 104, der Zeitschrift für deutsche Philologie bringt durch Herrn Dr. *Frommann* einige Gedichte ohne Musik zum Abdruck, welche sich in

dem Münchener Liederbuch befinden, das die Beilage der Monatshefte: das deutsche Lied, 2. Bd., in den vergangenen Jahren ans Tageslicht gezogen hat. Es sind dies: Ach got wem sol ich clagen. Es ist ein schne gefallen. Mein hercz ist mir bretrubet ser. Ein swarczes rusiges dirnelein. Liep han und selden sehen. Mein hercze hastu besessen. O lib wie süſs dein anfanck ist. Kund ich der reynen dynen eben. Gnad lip ich far von hinnen. Wol hin es schol geschieden sein. Es leit mir hart vnd ist mein klag. Ach meiden du vil sende pein. Mein hercz in steten treuen. Der mey mit seinem schalle. Die ich in meinem synne trag. Elend hat mich vmb fangen. Ein weiplich bild mich trucket. All mein pegier sent nach dir. Man singt vnd sagt von frauen vil. Owe wie gehn ich wuheten. O raiserey du hartte speis. Was ich selb viert nit haben mag. Der winter sicht mich vbel an (hier stellt Herr Dr. Frommann die 2 Strophen voran: „Was ich selb viert nit haben mag", die nach desselben Ansicht dazu gehören. Ich dagegen habe diejenige Strophe als erste betrachtet, die unter der Musik steht). Awe meins pleiben ist nymer hie. All zit zu dir staut min begir. Uebrigens muss ich mich gegen die Anklage auf S. 126 verwahren. Die in den Nachträgen S. 225 gebrachten Verbesserungen nach Herrn Dr. Frommann, sind aufs Sorgfältigste nach seinen Angaben wiedergegeben. Wenn derselbe nachträglich anderer Meinung geworden ist, so kann das bei der Schwierigkeit des Gegenstandes nicht verwundern, doch nicht meine Sorgsamkeit treffen. *Eitner.*

* Ueber den aretinischen Congress für liturgischen Gesang, der vergangenes Jahr in Arezzo abgehalten wurde, sind mehrere ausführliche Berichte erschienen. Den einen bringt *H. Böckeler* in seinem Gregorius Blatt Nr. 11 und 12 und der andere ist als Flugblatt bei F. Eipeldauer und Comp. in Wien erschienen und rührt von Dr. *Guido Adler* her.

* *Wilhelm Fritze.* Ein musikalisches Charakterbild von Robert Musiol. Mit dem Portrait des Componisten. Demmin. Verlagsbuchhandlung von A. Frantz. 1883. In kl. 8°, 88 Seiten. Preis 50 Pf. Fritze war am 17. Februar 1842 in Bremen geboren und starb am 7. Oktober 1881 in Stuttgart. In guten Verhältnissen lebend und von Natur ein ruhiger beschaulicher Charakter, hat er nur wenig aber Gutes als Komponist geschaffen, doch die Welt hat ihn so vernachlässigt, wie er sie und so sind seine Werke fast unbekannt. Nicht einmal sein Dahinscheiden ist von den Zeitungen bekannt gemacht worden. Musiol ist voller Lobes über ihn und schätzt ihn als Künstler hoch; auch führt er Recensionen an, die seine Meinung vollkommen teilen. Musiol giebt sich viele Mühe ihn als Meister zu feiern, doch macht es auf den Leser oft den Eindruck, als wenn die Begeisterung nur erkünstelt ist und nicht von Herzen kommt.

* Der oben angezeigte Katalog der Breslauer Musikbibliotheken ist für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung zum Preise von 10 Mk. bei Einsendung derselben an Herrn E. Bohn in Breslau, Sandkirche 2, zu beziehen.

* Durch unvorhergesehene Hindernisse hat sich der Druck des 12. Bandes der Publikation, den 2. Teil der Oper enthaltend, so verzögert, dass die Versendung desselben erst einige Wochen später erfolgen wird.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Katalog von Vincenti Seite 17—24 und 2. Das deutsche Lied, 2. Bd. Seite 251—258.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XV. Jahrgang. 1883.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Archivarische Studien im Archiv
von Eichstaett in Bayern
von **Raymund Schlecht**.

Schluss.

Zum Theatrum von P. Fr. Lang lieferte Mayr folgende Piecen:

1. Zum Theatrum solitudinis asceticae
    1. De ultimo fine hominis, für 1 Sopr. und 1 Tenor, 2 Violinen, Alt-Viola und Basso continuo. Hebd. I, Consid. 1.
    2. Fructus peccati, für Disc., Alt, Tenor, Violin und Bass, Viola, Basso continuo. Hebd. I, Consid. 2.
    3. Porta aeternitatis, für Disc., Alt und Tenor, 2 Violinen, Viola und Basso cont. Hebd. 1, Cons. 5.
    4. Felix novo, sivè Consideratio aeternitatis, für 2 Discante, 1 Alt, Violin, Viola und Basso cont. Hebd. I, Cons. 8.
    5. Semper et nunquam. De in ferno. Für Disc., Alt und Tenor, 2 Violinen, Viola und Basso cont. Hebd. I, Cons. 10.
    6. Antithesis mortualis für Disc., 2 Alt und Tenor, 2 Violinen, Viola und Basso contin. Hebd. I, Cons. 12.
    7. Thesaurus absconditus. De regno Christi, für Disc., Alt und Tenor, 2 Violinen, Viola d'Amour, Altviola und Basso cont. Hebd. II, Cons. 1.
    8. Quies in motu, für Disc., Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola und Basso cont. Hebd. II, Cons. 2.

9. Malocia post tempestatem, für Disc., Alt, Tenor und Bass.
10. Coelum in terris. Via regia S. Crucis, für 2 Discante und Alt, 2 Violinen, Alt- und Tenor-Viola, Basso cont. Hebd. III, Cons. 1.
11. Pretium sanquinis sine pretio, für 2 Disc., Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola d'Amour, Alt-Viola und Basso cont. Hebd. III, Cons. 3.
12. Nemo sine cruce, für Alt und Tenor, 2 Violinen, Viola und Basso cont. Hebd. III, Cons. 4.
13. Magnes Amoris, für 2 Discante und Tenor, 2 Violinen, 2 Oboen, Theorba, Alt-Viola und Basso cont. Hebd. III, Cons. 5.

II. Zum Theatrum affectuum humanorum

1. Ex morte vita, für 2 Discante und 1 Tenor-Solo, 2 Disc., Alt, Tenor, Bass-Chor, 2 Violinen, Altviola und Basso cont. No. 4.
2. Amarum, sed salubre, für 2 Disc., Tenor, 2 Violin., Viola und Basso cont. No. 5.
3. Jocus serius, für Discant, 4 Tenore und Bass, 2 Violinen, Altviola und Basso cont. No. 6.
4. Canis ad vomitum, für 2 Discante, 2 Violinen, Altviola, Viola d'Amour und Basso cont. No. 7.
5. Vitis purgata, für Alt, Tenor, 2 Violinen, Altviola und Basso continuo No. 8.
6. Echo patientis innocentiae, für Discant und Tenor, 2 Violinen, Altviola und Basso cont. No. 9.
7. Par impar., für 4 Discante, 2 Alte, 3 Tenore und Bass mit 2 Violinen, Altviola und Basso cont. No. 10.
8. Corvus aulicus, für Discant, 2 Violinen, Altviola und Basso cont. No. 13.
9. Corvus deplumatus, für Discant, Alt, 2 Tenore, 2 Violinen, Altviola und Basso cont. No. 14.
10. Cor unum et anima una, für Discant, 2 Violinen, Altviola und Basso cont. No. 15.
11. Infortunium fortunatum, für 2 Disc., Alt, Tenor, 2 Violinen, Altviola und Basso cont. No. 16.

Das „Theatrum“ von P. Fr. Lang befindet sich in der hiesigen Staatsbibliothek, aber leider nicht vollständig; komplet jedoch in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek.

Nachtraege: „Arion sacer“ sive Concertationes Musicae a V. Instrumentis Celsissmo et Reverendssmo S. R. J. Principi Do Do Marquardo Epo. Eystettensi Archicathedralis Ecclesiae Moguntinae Praeposito, Sacr. Caesareae Majestatis ad Imperii Comitia Ratisbonae cum plenitudine potestatis Legato, Principi Do Clementissmo dicatae, inventae, aerique incisae a Ruperto Ignatio Mayr, Celsitudinis suae Musico aulico, Ratisbonae Anno MDCLXXVIII. Index:

Sinfonia 1. Jephtias lugens. Aria, Curante Ballet Curante Sarabande.
„ 2. Joseph amissus. Allemande Curante Gavotte Sarabande Gique.
„ 3. Plausus Judithae. Allemande Curante Gavotte Sarabande Gique.
„ 4. David saliens. Allemande Curante Gavotte Sarabande Gique.
„ 5. Samson ludens. Allemande Curante Gavotte Sarabande Gique.
„ 6. Benjamin. Arie Curante Gavotte Sarabande Gique.

Von diesem Werke befindet sich in der bisch. Musik-Bibliothek in Regensburg „Basso di Viola“.

Rynoldus Popma van Oevering.

In der Bibliothek des Herrn Prof. Dr. *R. Wagener* in Marburg befindet sich von obigem Komponisten ein Druckwerk ohne Jahr, welches 6 Suiten fürs Klavier enthält. Der Titel lautet:

VI SUITTES VOORT' CLAVIER | Opgedraghen | Aen de Doorluchtigste Hoog geboorne Princesse | (Versal:) Maria Louisa, Geboorne Princesse van Hesse, | (Petit:) Princesse van Hirschfeld, Gravinne van Catzenellebogen, Diets, | Ziegenhain, Nida, en Schaunburg &c. &c. &c. | (Versal:) Gemalinne van Syne Doorluchtigste Hoogheyd | Johan Willem Friso door Gods Genade | (Petit:) Prins van Oranien en Nassau enz. enz. enz. Erfstadhouder en | Algemeen Velt heer der Provintie van Frieslandt, | Stadt houder en Algemeen Velt heer der stadt | Groningen en omlanden, Allgemeen opperhooft | van t' voet volk van den staet der vereenigde | Nederlanden, enz. enz. enz. | Door haer Aldernedrigste en Gehoorsaemste Dienaar | (Versal:) Rynoldus Popma van Oevering | Opera Prima. | Tot Amsterdam | (Petit:) By Estienne Roger Musyk en Boeck verkooper.

In Fol. 1 Blatt und 37 Seiten. Auf der Rückseite des Titelblattes befindet sich die Dedication an obige Prinzessin, giebt aber über die Person des Komponisten nicht den geringsten Aufschluss. Das Werk ist durch Kupferstich hergestellt und mit schönen grofsen Noten in prächtigem Drucke ausgeführt.

Ich setze es an die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts, denn alles weist darauf hin. Die modernen Tonarten sind zum klaren Bewustsein gelangt und die Vorzeichnung entspricht denselben, ferner ist der Periodenbau und die Ausweichung nach der Dominante zur Regel geworden. Der Contrapunkt ist einfach und fliefsend und die Bach-Händel'sche Periode steht lebhaft vor uns. Die Motive sind einfach und kurz, dabei hübsch erfunden, kurz die sechs Suiten machen den angenehmsten Eindruck und der Mann hätte wohl verdient neben anderen genannt zu werden. Möglich auch, dass er jung starb und diese „Opera prima" sein einziges Werk geblieben ist, was er durch den Druck bekannt gemacht hat.

Die sechs Suiten bestehen aus derselben Satzreihe wie die Bach'schen. Eine kurze langsame Einleitung, mit Ouverture, Grave oder Capricio, Adagio à Discretione bezeichnet, eröffnet die Suite. Neben breiten Accorden, die sich auch in gebrochene Accorde auflösen, sind schnelle Passagen eingestreut, ganz wie wir sie im Bach finden. Daran schliefsen sich eine *Allemande*, *Corrente*, *Sarabanda*, *Menuet*, *Giga*. Oft wird auch noch eine *Gavotta* oder *Rondeau* eingefügt, doch bildet die *Giga* stets den Schluss.

Merkwürdig erscheint es, dass er sich aller Verzierungen enthält, die doch in dieser Zeit in oft übertriebener Weise angewendet wurden. Selbst einen Triller habe ich nicht entdecken können. Die Vorzeichnung geht bis zu drei Kreuzen, doch Gmoll wendet er mit Vorliebe an. Die Suiten verdienten wohl in der einen und anderen Nummer im Neudruck bekannt gemacht zu werden. *Eitner.*

Ein spanisches handschriftliches Sammelwerk von 1704.

Wir sind über die musikalischen Zustände Spaniens um obige Zeit wenig unterrichtet, und ist das vorliegende Sammelwerk aus der Bibliothek des Herrn Prof. Dr. R. Wagener in Marburg daher für uns von doppeltem Interesse. Wir lernen daraus eine Anzahl

Komponisten kennen, die bisher ganz unbekannt waren und sehen auch, dass Spanien mit der übrigen Welt in musikalischer Hinsicht so ziemlich gleichen Schritt hält. Das 276 Blätter in hochfolio enthaltende Manuscript, von einer Hand sehr eng geschrieben, trägt den Titel:

„Libro de Musica del S$\underline{\text{do}}$ Chrisostomo Ripolles Contralto | dela Santa Metropolitana | y glesia de Tarragona, en | el anno de 1704."

Zwei Vorblätter von neuerem Datum haben eine Abbildung von Theobald von Böhm und den Index.

Auf der Innenseite des alten Titelblattes liest man:

Le hirieron Maestro de Capilla | el ano 1708 a 12 de Marzo | A Chrisostomo Ripolles.

Das Titelblatt trägt aufserdem noch verschiedene Inschriften und flüchtig hingeworfene Verzierungen. Unter die ersteren gehören die Jahreszahlen 1708, 1711 und 1746.

Ripolles war der Schreiber und Sammler des Bandes, doch findet sich keine Komposition von ihm in demselben — es müssten gerade die ungezeichneten, die ich mit Incertus benenne, von ihm sein — auch ist er sonst nicht weiter bekannt.

Der Inhalt besteht aus weltlichen und geistlichen mehrstimmigen Gesängen meist mit Instrumenten und einem Basso continuo begleitet und zwar

1. *Peyro*, Joseph: Ay mi amor, 3 voc. c. B. Bl. 1.*)
2. „ Al enamoradito dexente, 4 voc. c. B. Bl. 3.
3. *Patino:* Al obelisco deplata, 3 voc. c. B. Bl. 4b.
4. *Caseda*, Joseph: A la mar pescadoreilles, 4 voc. c. B. Bl. 5.
5. *Latorre*, Geronimo: Dormido yaze el amor, 4 voc. c. B. Bl. 6.
6. *Valls*, Francisco: Sacro a trachico del alma, 4 voc. c. B. Bl. 7.
7. *La Torre*, Geronimo: Ce ce ce luzes divinas, 4 voc. c. B. Bl. 7b.
8. *Duron:* Paxarillos cantad, 5 voc. c. B. Bl. 9.
9. *Ambiela*, Miguel: Ay ardiente telo, 4 voc. c. B. Bl. 9b.
10. „ Las suabi des que ofrecen, 4 voc. c. B. Bl. 10b.
11. *Duron*, Sebastian: Demosle baia baia, 4 voc. c. B. Bl. 12.
12. *Veana*, Mathias: A la hostia que tubilos, 4 voc. c. B. Bl. 13.
13. *Ortells:* Noche et pide la vela, 12 voc. c. B. Bl. 14. (Eine Villanelle).
14. *Ortells*, Antonio Theodoro: Sagradas inteligencias, 12 voc. c. B. Bl. 19. (Villanelle).

*) Die Texte sind vollständig mitgeteilt.

15. *Ortells*, A qui la et al sol intentas, 8 voc. c. B. Bl. 23. (Villancico).
16. „ Venid, venid abelen et oy el afecto, 4 voc. c. B. Bl. 24 b.
17. „ Pues baya baia vaia una tonadila, 12 voc. c. B. Bl. 25. (Villancico).
18. „ Soltad las cadenas (Villancico), 12 voc. c. B. Bl. 29 b.
19. „ Que padece en Vegiones (Villanc.), 12 voc. c. B. Bl. 32.
20. „ Angelicas milicias (Villanc.), 12 voc. c. B. Bl. 34 b.
21. „ Sube Veynaso berana (Villanc.) 12 voc. c. B. Bl. 37 b.
22. *Valls*, Frco.: Entre esferas luzes (Villanc.) 12 voc. (dabei 2 Violinen) c. B. Bl. 39 b.
23. „ Sombras a Vetirar (Vill.) 13 voc. (dabei 2 Violin.) c. B. Bl. 45 b.
24. *Escoriguela*, Joseph: Mi lagro patente, Sopran-Solo mit 2 Viol., Violon und Bass. Bl. 50.
25. „ Al Jasmin hermoro (Villanc.), 4 voc., 2 Viol. c. B. Bl. 52.
26. „ Hermoras ninfas del mar (Villanc.), 4 voc., 2 Viol. c. B. Bl. 54.
26. Incertus: Des pertad centinelas, 8 voc., 2 Viol. c. B. Bl. 56 b.
28. *Milars*, Thomas: Entre Golfos tendoses (Villanc.), 11 voc. c. B. Bl. 59.
29. *Valls:* A unas bodas celes, Sopran-Solo c. 2 Viol., Violon et B. Bl. 62.
30. „ Hadeto luriente es fera, 4 voc., 2 Viol. c. B. Bl. 63.
31. *Serra* (mutmafslich, da der obere Teil des Namens weggeschnitten ist; Vorname unleserlich): Arom florido dorada flecha, Alt-Solo c. 3 Viol., Violon (?) et B. Bl. 64 b.
32. *Ortells*, Antonio Theodoro: A belengitanas, 4 voc. c. B., darauf ein „Estrevillo“ für 12 Stimmen mit Bass. Bl. 66 b.
33. „ De panlos avidentes, 12 voc. Bl. 71 b.
34. *Valls*, Francesco: Alerta pues, 11 voc. c. B. Bl. 75 b.
35. Incertus: Al combite fel amor, 3 voc., darauf ein 9 stim. Gesang mit 2 Viol. u. B. Bl. 82 b.
36. *Argany*, Gabriel: Luz aluz flor aflor, 8 voc. c. B. Bl. 85.
37. *Valls*, Fr. Belas flores hermosas, 8 voc. c. B. Bl. 87 b.
38. *Argany:* Que busca el corazon, 5 voc. 2 Viol., Viola et B. Bl. 90 b.

39. *Argany:* Maravilla de amor, 8 voc., 2 Viol. et B. Bl. 92 b.
40. *Valls:* A tiendan dela fama, 10 voc. c. B. Bl. 94 b.
41. *Argany:* Ve tumbe enlos, 7 voc. c. B. Bl. 98 b.
42. *Martin*, Thomas: Hadelor ciela, 4 voc. c. B., darauf ein 8 stim. Gesang (Villanc.) Bl. 100 b.
43. „ Con la fuente de gracia, 8 voc. Bl. 103.
44. *Argany*: Nuena luzes trena, 10 voc. Bl. 105 b.
45. Magnificat a 11 y a 8 Quitandolos Menestriles (mit bez. B.) Bl. 107 b.
46. *Argany:* Vivienter dichororbe (?), 9 voc. (2 Viol.) et Bassus. Bl. 112 b.
47. *Valls:* Ha del globo de la tierra, 9 voc., 2 Violino, 1 Violon et B. Bl. 115.
48. *Comes:* Responsori: Hodie nobis, 12 voc. Bl. 118 b.
49. „ „ Quem vidistis pastores, 12 voc. Bl. 123.
50. „ „ O magnum misterium, 12 voc. Bl. 125 b.
51. „ „ Santa et immaculata, 12 voc. Bl. 130 (am unteren Ende dieser Seite befindet sich die Notiz: „Mo. Comes dela Cathedral de Valencia").
52. „ „ Beata vicera marie virginis, 10 voc. Bl. 134 b.
53. *Argany*, Gabriel: Domine ad adjuvandum me, 10 voc. Bl. 140.
54. „ Dixit Dominus domino meo, 10 voc. c. Basso Bl. 141.
55. *Escoriguela*, Joseph: Salpmo: Mirabilia testimonia tua, 8 voc. Bl. 145.
56. „ Salmo: Principes persecuiti, 8 voc. Bl. 151 b.
57. „ Vaya de estruento (Vallancio), 11 voc. (mit den Instrumenten: 2 Viol., 1 Chirimia, 1 Sacapache und B.) Bl. 158 b.
58. *Argany:* Oyd mortaly misvory (Villanc.), 6 voc. 2 Violinen, 1 Violon et B. Bl. 163 b.
59. „ Milagro ta muere feneze (Villanc.), 10 voc. c. B. Bl. 167.
60. *Escoriguela:* Ta tortora y lustre (Villanc.), 7 voc. c. B. Bl. 169 b.
61. „ Ha de aquestre templo hermoso (Villanc.), 9 voc. con Menestriles (d. h. mit Instrumenten) et B. Bl. 173.
62. „ En gloriosa competencia (Villanc.), 9 voc. c. Menestriles et B. Bl. 175.

63. *Barter:* Hadela luz del dia (Villanc.), 11 voc. c. Instrum. Bl. 177 b.
64. *Escoriguela:* Dos tatallas, dos vitorias (Villanc.), 9 voc. c. Instrum. et B. Bl. 181 b.
65. *Soler:* Fratres sobrii estote, 10 voc. c. B. Bl. 185 b.
66. *Incertus:* Cum justi in tribus, 11 voc. Bl. 192.
67. *Valls:* Qui abitat, 12 voc. c. B. Bl. 200 b.
68. „ Ha de la invencible torre (Villanc.), 14 voc. c. Viol. et B. Bl. 213 b.
69. „ Al bricias Vergel sacro (Villanc.), 12 voc. c. Viol., Violon et B. Bl. 222 b.
70. „ Missa 8 voc. c 2 Clarines, 2 Viol. et B. Bl. 233.
71. „ Que hermosa luz Matira (Villanc.), 11 voc. c. B. Bl. 251 b.
72. *Soler*, Franc.: Missa, 10 voc. c. B. Bl. 258 b.
73. *Incertus:* A vecillas et trepando (Villanc.), 9 voc. c. B. Bl. 270 b.
74. „ Que se que ma scabrara (Villanc.), 9 voc. Bl. 272 b.
75. „ Suenen los clarines (Villanc.), 10 voc. c. 3 Menestriles et B. Bl. 273 b.

NB. Bei der sehr flüchtigen Handschrift und meiner Unkenntnis der spanischen Sprache, kann es mir wohl hin und wieder bei obigem Verzeichnis passirt sein, aus einem Worte zwei oder umgekehrt aus zwei Worten eins gemacht zu haben, was ich besonders bemerken will.

Von den 18 Komponisten sind bisher bekannt: Miguel Ambiela, um 1700 Kapellmeister in Saragossa, später in Toledo. Giovanni Battista Comes, Ende des 16. Jahrh. Kapellmeister in Saragossa. Sebastian Duron, um 1702 Kapellmeister des Königs von Spanien. Anton Teodoro Ortells, um 1668 Kapellmeister an der Kathedrale in Valencia. Carlo Patino, um 1660 Kapellmeister an der Kathedrale in Madrid — von ihm sind zahlreiche Kompositionen in Spanien verbreitet (nach Fétis). Francisco Valls, um 1665 geboren und Kapellmeister an der Kathedrale in Barcelona. Die Uebrigen sind unbekannt und zwar *Gabriel Argany*, *Barter*, *Joseph Escoriguela*, *Geronimo Latorre* oder *La Torre*, *Thomas Martin*, *Thomas Milars*, *Joseph Peyro*, *Serra*, *Francisco Soler* und *Mathias Veana*. Sie gehören ihren Kompositionen nach dem Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts an, mit Ausnahme von *Veana*, der vielleicht etwas früher anzusetzen ist, doch lässt sich aus dem einen kleinen Sätzchen, was nur von ihm vorhanden ist, kein sicherer Schluss auf

die Zeit machen. Ihre Kompositionsweise ist durchweg eine unter sich sehr ähnliche: Kleine winzige Motivchen, aus denen sie nichts zu machen wissen, sondern eins an das andere reihen, oft sehr hohe Lage der Stimmen und dabei das Bedürfnis nach Klangfülle, trotzdem die harmonischen Mittel noch auf ein ganz geringes Maſs sich beschränken und kaum das 16. Jahrhundert, noch weniger die beiden Gabrieli und Heinrich Schütz erreichen. Zu bemerken wäre noch, dass die Notirung genau die des 16. Jahrh. ist, indem sie durchweg 4 halbe oder 6 halbe Noten in den Takt stellen und mit Vorliebe die Hemiole gebrauchen. Die Sätze mit Instrumentalbegleitung haben viel kleine Noten, dagegen die reinen Gesangsätze meist nur die gröſseren Wertnoten. Die modernen Tonarten werden mit vollkommenem Bewustsein gebraucht und geht ihre Vorzeichnung bis zu drei Kreuzen. *Eitner.*

Johann Erasmus Kindermann

war den 29. März 1616 zu Nürnberg geboren und bekleidete den Organistenposten an St. Aegidien zu Nürnberg. Die wenigen Nachrichten, die sich über ihn erhalten haben, bezeichnen ihn als einen tüchtigen Orgelspieler und fleiſsigen Komponisten. Seine Werke sind aber sehr selten geworden und manches der in älteren Lexica verzeichneten Drucke ist bis heute noch nicht wieder aufgefunden. von Winterfeld beschäftigt sich in seinem evangelischen Kirchengesange, 2. Bd. S. 447, sehr eingehend mit ihm und teilt auch in den Musikbeilagen drei Tonsätze mit (S. 172—3), doch hat ihm nur das eine in sein Fach einschlagende Werk zur Besprechung gedient, nämlich Dilherrns evangelische Schlussreimen von 1649—1651.

Ich gebe in Folgendem ein Verzeichnis seiner sich auf öffentlichen Bibliotheken heute befindlichen Werke, vielleicht giebt es Anregung dem einst gefeierten deutschen Meister weiter nachzuspüren.

1. Musicalische | FRJEDENS= | FREUD, | Welche mit 1. und 2. singenden Stimmen, beneben 3. | Violen in Rittornello (so man will) kan Musicirt wer= | den, sambt dem General-Baß, | Componirt | Durch | Johannem Eraſsmum Kindermann, Norimber- | gensem zu St. Egidien Orga- | nisten. | Im Jahr | NVrnberg VMbgsetzt helst frIsCh grVn Rebn, | seIn WeInberg Werth Er IeDe traVbn thV | gebn. || Gedruckt zu Nürnberg, | Bey Wolffgang Endter. |

1 vol. in hoch fol., Stimmen gegenübergedruckt, 6 Bogen. Dedicirt an 7 verschiedene Personen; darauf folgen 3 Gedichte an Kindermann gerichtet und dann 14 Gesänge. Nr. 1, Gott sey gedanckt. Nr. 14, Nun so singen wir mit schalle. Der obige Spruch ergiebt die Jahreszahl 1630 und sehen wir, dass K. schon damals den Organistenposten in Nürnberg bekleidete.

Exemplar auf der Kgl. Bibl. in Berlin.

2. CONCENTUS SALOMONIS, | Das ist: | GEistliche Concerten, auß | dem Hohen Lied, deß Hebreischen Königes Salo- | monis, welches Herr MARTINUS OPITIUS Seel: | in Teutsche Verß gebracht, ge- | nommen: | Mit 2. Discant Violen, 1. Baß Viol, 2. singenden | Discänt oder Tenören, neben dem General Bass, | componirt durch | JOHANN ERASMUM Kindermann, Noriber- | gensem, zu S. Egidien Organisten. | Bez. d. Stb. || Nürmberg, | In verlegung Wolffgang Endters. | Anno MDCXLII. |

4 Stb. vorhanden: Cantus I. II. sive Tenor, Viol. I. II., Violon sive Fagotto, Bassus generalis (Titel rot und schwarz). In letzterem die Dedication an Gugel und Löffelholtz, gez. 26. April 1642. Inhalt 8 Gesänge: Nr. 1, O du schönest aller Frauen. Nr. 8, Mein Hertze, welche du die stillen Gärten liebest.

Kgl. Bibl. in Berlin.

3. Erster Theil, | Herrn J. M. Dilherrns Predigers bey S. Sebald, | Evangelischer Schluß- | reimen der Predigen, | So Er im Jahr Christi 1649. gehalten; | Mit dreyen singenden Stimmen, zweyen Discanten, | einem Bass, mit Numeris und signis gezeichnet, zu einem Positiv, Regal, Spinet, Clavi- | cymbel oder Theorb: accommodirt, und componirt | durch J. E. Kindermann Organisten bey S. Egidien. | Bez. des Stb. || Nürn- berg, In Verlegung Wolffgang Endters deß Eltern, 1652. |

Kl. quer 8⁰, vorhanden C. II. und Bassus Generalis & Vocalis. Enthält einige Vorbll. mit Gedichten an Kindermann und 54 Lieder: Nr. 1, Herr du sihest aller Noth. 54, Herr! solche Klugheit uns verleih.

v. Winterfeld zeigt den ersten Teil mit der Jahreszahl 1649 an, also ist obiger Druck eine zweite Auflage.

Folgt:

Ander Theil, | . . . | . . . | . . . | So Er im Jahr Christi 1650. gehalten; | &c. wie oben.

Ohne Gedichte. Nr. 1, Beim Befehl, bleib bloss. Nr. 58, Wir kommen Herr.

Folgt:

Dritter Theil, | . . . | . . . | . . . | So Er im Jahr Christi 1651. gehalten; | &c wie oben.

Ohne Vorgedichte. 1, Du Ehren König, Gottes Sohn. — 56, dann Beschluss und noch 4 Gesängelein. Am Ende „Errata“. „Finis“.

Kgl. Bibl. in Berlin obige Stb. im Besitz. — Stadtbibl. in Leipzig besitzt auch alle drei Teile, doch kenne ich den Bestand nicht.

Die Kgl. Bibl. in Upsala besitzt noch einen Druck:

4. Dialogus, Mosis Plag. etc. mit 1, 2, 4, 6 Stimmen. Nürn- berg 1642.

Stb.: Cantus I. II. Tenor, Quintus und Bassus, doch kenne ich den Druck nicht genauer.

Handschriftlich besitzt die Kgl. Bibl. in Berlin, musik. Abteilg., Ms. 2964, 1 vol. in hoch fol., einen Sammelband in Pappe aus Pölchau's Bibliothek, der in deutscher Orgeltabulatur 13 Motetten und Cantaten enthält und sich unter Nr. 9 und 11 ein „Te Deum lau-

damus, Teutsch: Herr Gott dich loben wir" von K. befindet, für 2 Violinen, 2 Cantus, Alt, 2 Tenor, Bass, Violon et Basso continuo con Coro de Instromentj, mit der Jahreszahl 1649. Der Satz Nr. 11 ist derselbe wie Nr. 9.

Fétis kennt diesen Tonsatz und bezeichnet ihn in seiner Biographie universelle mit „qui est fort bien fait."

Ferner besitzt die Kgl. und Universitäts-Bibl. in Königsberg i/Pr. die siebenstimmige Motette (4 voc. 3 Viol.) „Wachet auf, ruft uns die Stimme." (Nr. 24,818.) Ms. von 1686. Vorhanden sind aber nur: Cant. I. II. B. Viol. I. II. und B. cont. Alle übrigen von den Lexica angezeigten Drucke sind bis heute noch nicht aufgefunden.

Eitner.

Anzeige.

Straeten, Edmond Vander. La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle. Documents inédits et annotés. Compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers; opéras, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc. Avec planches de musique et table alphabétique, par . . . Tome sixième. (Les musiciens néerlandais en Italie.) Bruxelles, G. A. Van Trigt, éditeur-libraire. 1882. 8°. XII und 597 S. mit den Portraits Cyprian de Rore, Adrien Petit, gen. Coclicus, einem Briefe von de Rore im Facim., den Namenschriften von Willaert, de Wert, Arcadelt, Danckerts, Ameyden, mehreren bildlichen Darstellungen und einigen kurzen Tonsätzen.

Man muss dem Verfasser das höchste Lob spenden, dass er unermüdlich danach strebt neue Quellen aufzufinden und seine Dokumente über ein und dieselben Musiker immer mehr und mehr zu vervollständigen. Eine Reise nach Italien hat dem vorliegenden 6. Bande ein ganz enormes archivalisches Material zugeführt, und man muss zugestehen, dass es Herr vander Straeten ganz anders versteht die Quellen aufzufinden als der verstorbene Ambros, der mehrfach in Italien zum gleichen Zwecke reiste und doch schliefslich mehr als Liebhaber, wie als Historiker seine Reisen benützt hat. Denn betrachten wir Ambros' Musikgeschichte von diesem Gesichtspunkte aus, so finden wir, dass er weit mehr in den Bildergallerien und monumentalen Bauten Italien's bewandert war, als in den Bibliotheken, und bis zu den archivalischen Studien überhaupt gar nicht gelangt ist. Der Gesammteindruck hat zwar seinem Werke einen blühenden Charakter verliehen und es zu einem intressanten literarischen Buche gestempelt, doch die eigentliche Forschung ist dabei sehr zu kurz gekommen. Vander Straeten dagegen bleibt seiner begonnenen Methode getreu. Sein Buch ist kein Lesebuch, sondern ein Quellenwerk, welches dem Historiker sehr gute Dienste leistet, wenn er die Manie abzieht, jeden Autor, dessen Vaterland in noch graues Nebelland gehüllt ist, zum Niederländer zu machen. Seine etymologischen Versuche, aus dem Namen das Vaterland zu erforschen, halten wir nicht für glücklich und sind meist sehr gesuchter Art. Weil z. B. der Name *Ysaac* auch in den Niederlanden vorkommt, so ist *Heinrich Isaac* ein Niederländer und weil das Wort *Werrecoren*, bei *Matthias Hermann*, sich etymologisch in niederländische Silben zerlegen lässt — nach Herrn v. Straetens Versuchen — so ist Matthias Hermann sicherlich ein Niederländer. Bei den grofsen Verdiensten, die sich der Verfasser anderweitig um die Quellenstudien erwirbt, müssen wir ihm diese kleine Schwäche schon zu gute rechnen, aber der Historiker muss wohl auf der Hut sein und mit diesem Factor zu rechnen verstehen, sonst gelangen wir auf Irrwege. Noch muss man bedauern, dass Herr v. Straeten mit der deutschen Sprache nur wenig vertraut ist und bei Benützung der deutschen Geschichtswerke arge Verstöfse macht. So citirt er den

Artikel von Frz. Haberl über obigen *Matthias Hermann* in den Monatsheften (III, 197 und IV, 1) und doch schreibt er *Le Maistre* die Schlacht vor Pavia, Bataglia Taliana, zu, begeht also gerade wieder den Irrtum, dem der Artikel Haberl's hauptsächlich zum Vorwande gedient hat und den er in so gründlicher Weise behandelt und durch alte Drucke als Irrtum nachweist. Flüchtigkeit kann hier nicht Schuld sein, sondern Unkenntnis der deutschen Sprache, die auch schon aus den schauderhaften deutschen Citaten spricht. Was würden die Franzosen oder Belgier sagen, wenn wir Deutschen nicht einmal französisch abschreiben könnten? „Geschichte der musiek" liest man unzählige Mal. Auch das Citat Seite 152 aus Rudhart's Geschichte der Oper am Hofe zu München strotzt von orthographischen Fehlern.

Abgerechnet diese Schwächen, ist gerade der vorliegende 6. Band eine Fundgrube der interessantesten und wertvollsten archivalischen Aktenstücke, welche die italienischen Archive von Modena, Venedig und Parma geliefert haben. Da sind Anstellungsdecrete, Rechnungsauszüge, Briefe und dergl., die über die bedeutendsten Komponisten des 15. und 16. Jahrh. Licht verbreiten. Die acht Kapitel-Ueberschriften tragen als Ueberschrift folgende Autornamen: *Gaspard van Weerbecke, Josquin Deprès, Cyprien de Rore, Adrien Willaert, Jacques de Buus, Guillaume du Fay, Jacques Arcadelt* und *Chrétien Ameyden.* Man kennt die v. Straeten'sche Art der Darstellung. Tausendmal springt er ab und bleibt bei dem und jenem Autor hängen, über den er irgend ein Dokument oder eine Notiz gefunden hat. Lesen kann man das Buch nicht, sondern der Historiker zieht mit der Feder in der Hand die unzähligen und zerstreuten Notizen und Aktenstücke heraus — die ersten 5 Bände bringen über die meisten Autoren auch schon wertvolle Beiträge — und dann ist er erst im Stande zu beurteilen, was er gewonnen hat, was Schlacken — Mutmafsungen, etymologische Spielereien — und was echtes Metall ist.

Wenn Herr v. Straeten seine niederländische Einseitigkeit aufgäbe und sich als Kulturmensch betrachtete — heute könnte man sagen internationaler Gelehrter — so wäre sein enormer Sammelfleifs ein Segen für die ganze Musikgeschichte. Denn was für massenhaftes Material mag ihm durch die Hände gehen, was er keines Blickes würdigt, weil es nicht niederländische Meister betrifft. Doch möchte man es geradezu als ein Glück betrachten, dass er jeden bedeutenden Musiker für einen Niederländer hält, denn nur dadurch gewinnen andere Nationalitäten auch etwas von seinem Sammelfleiße. *Eitner.*

Mitteilungen.

* Die Autographen-Sammlung des Ab. Dott. Masseangelo Masseangeli vom Director Parisini in Bologna herausgegeben ist bis zum Buchstaben *F* fortgeschritten. Ganz besonders wertvoll sind die beigegebenen biographischen Notizen, die entweder Irrtümer verbessern oder ganz unbekannte Autoren ans Tageslicht ziehen.

* Als Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung sind eingetreten die Herren *Charles Fr. le Blanc*, Kaplan in Utrecht und *Josef Sittard*, Lehrer am Conservatorium für Musik in Stuttgart.

* Katalog von Theodor Ackermann in München, Promenadenplatz 10, enthält eine wertvolle Sammlung neuerer Musikwerke aller Fächer.

* Antiquarische Blätter von Fidelis Butsch Sohn (Arnold Kuczynski) in Augsburg, enthält neben Werken anderer Fächer auch einige über Musik.

* Ein **kompletes** Exemplar der **Monatshefte für Musikgeschichte** 1869 bis 1882, Band 1—12 in 13 Bände in Pappe gebunden, das Register und Band 13 und 14 ungebunden, nebst dem deutschen Liede, 2. Bd., ist durch die Redaction zum Preise von 80 Mk. (Ladenpreis 111 Mk.) zu beziehen.

* Das beiliegende Verzeichnis antiquarischer Bücher wird der Beachtung empfohlen.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Das deutsche Lied, Band 2, Seite 259—266. 2. Katalog von Vincenti, Seite 25—32.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XV. Jahrgang. 1883.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Gaspard Duiffoprugcar.

Ueber diesen Meister des Streichinstrumentenbaues, der wahrscheinlich 1467 geboren wurde und gegen 1530 gestorben sein mag, sind erst in neuerer Zeit einige lückenhafte Nachrichten ans Tageslicht gekommen. Nach denselben lebte er zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Bologna, folgte dann einem von König François I. an ihn ergangenen Ruf nach Paris als Hof-Instrumentenmacher und siedelte schliefslich aus Gesundheitsrücksichten nach Lyon über. Ob er dort auch gestorben ist, weifs man nicht. Duiffoprugcar war ein ausgezeichneter Lauten- und Violenfabrikant. Besondere Aufmerksamkeit verdient dieser Mann aber deshalb, weil ihm das Verdienst zugesprochen wird, die ersten Violinen verfertigt zu haben. Einige dieser letzteren Instrumente mit der Inschrift von Duiffoprugcar's Namen, welche sich im Privatbesitz von Kunstliebhabern etc. befinden und von Kennern für authentisch gehalten werden, datiren aus den Jahren 1510—1517.*)

Der französische Musikschriftsteller A. Vidal nun bestreitet in seinem schätzenswerten Werke „les instruments à archet" (Paris 1876) durchaus das Vorhandensein wirklich echter Geigen von der Hand Duiffoprugcar's und erklärt alle unter diesem Namen vorhandenen Violinen ohne Ausnahme für Falsificate. Seine Behauptung sucht er durch zwei Hauptgründe zu stützen. Einmal, so sagt er, falle

*) Ueber dieselben giebt Niederheitmann's Broschüre „Cremona" (Leipzig 1877) nähere Auskunft nebst der Abbildung eines Instrumentenexemplares.

die Thätigheit D.'s in eine Zeit, zu welcher die Violine kaum schon vorhanden gewesen sei. Sodann beruft er sich darauf, dass der Name dieses Instrumentes zuerst 1533 in einem italienischen Druckwerk*) genannt wird, und überdies nicht vor 1550 in Frankreich auftaucht.

Um diesen beiden Argumenten mehr Nachdruck zu geben, erzählt Vidal dann noch, dass der bekannte Pariser, im Jahr 1875 verstorbene Instrumentenmacher G. B. Vuillaume bei seiner, Mitte der zwanziger Jahre erfolgten Etablirung in der französischen Hauptstadt, kein Glück mit seinen selbstgebauten neuen Violinen gehabt habe, weil alle Leute nur altitalienische Meistergeigen gewollt hätten. Dieser Umstand habe ihn, eingedenk des Spruches, dass die Welt betrogen sein wolle, (!) auf die Idee gebracht, alte Instrumente zu imitiren und für echte zu verkaufen. Die Speculation sei ihm geglückt; seine Imitationen Stradivari's, Guarneri's und Amati's hätten eben so grofsen Beifall wie Absatz gefunden und den Grund zu seiner Wohlhabenheit gelegt.

Gegen 1827 sei Vuillaume denn auch auf den Gedanken gekommen, nach dem Modell einer Bassviola von Duiffoprugcar Violinen und Violoncello's mit geschnitzten Köpfen und eingelegten Decken und Zargen zu bauen und gleichfalls als echte Instrumente an den Mann zu bringen, — Imitationen, die vielfach in Mirecourt (einem französischen Fabrikorte für Saiteninstrumente) und Deutschland nachgeahmt worden seien, und die jetzt zu Hunderten (?) in der Welt kursirten.

Nehmen wir an, diese Erzählung entspreche in allen Punkten der Wirklichkeit; Vuillaume habe nach dem Vorbilde einer Bassviola von Duiffoprugcar Violinen gebaut, die in Frankreich und Deutschland weitere massenhafte Falsificate zur Folge gehabt hätten, so ist dadurch doch keineswegs ausgeschlossen, dass es nicht wirklich echte Geigen von dem Bologneser Meister gegeben hat und noch giebt. Ohne Zweifel sind unter dem Namen Duiffoprugcar's, gleichwie unter dem Gaspard da Salo's, Maggini's, Amati's, Stradivari's und Guarneri's unechte Geigen in den Handel und dadurch ins Publikum gebracht worden. Aus dem Vorhandensein derartiger Falsificate ist aber noch

*) Es ist hiermit Lanfranco's Werk „Scintille di musica“ (Brescia 1533) gemeint, aus welchem Fétis, wie ich im Jahrg. 1879 Nr. 1 der Monatshefte für Musikgeschichte bereits nachgewiesen, irrtümlicherweise den Namen „Violino“ herausgelesen hat, während überall in dem genannten Buche nur der Ausdruck „Violone“ (gleichbedeutend mit Bassgeige) vorkommt, weshalb obiges von Vidal gebrauchtes Citat hinfällig ist.

nicht ohne Weiteres zu folgern, dass es überhaupt keine authentische Violinen von Duiffoprugcar giebt.

Allerdings mag es in manchen Fällen schwierig sein, mit Sicherheit zu entscheiden, ob ein Instrument zuverläfsig auch von demjenigen gebaut ist, dem es zugeschrieben wird, oder nicht. So giebt es Geigen, welche ihrem Aussehn nach ebensogut von Stradivari wie von dessen Schüler Carlo Bergonzi gefertigt sein könnten. Bei Duiffoprugcar liegt die Sache aber wesentlich anders. Er wirkte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und seine von Vidal gemeinten Nachahmer im 19. Jahrhundert, während Stradivari und Bergonzi Zeitgenossen waren. Wenn sich nun auch im einzelnen Falle nicht mit absoluter Gewissheit nachweisen sollte, ob eine unter dem Namen Duiffoprugcar gehende Geige echt oder unecht ist, so wird es doch jedenfalls von Kennern mit Sicherheit zu entscheiden sein, ob ein solches Instrument das Alter von 300 Jahren und darüber, oder nur dasjenige eines halben Jahrhunderts hat. Und bei gewissen Duiffoprugcar zugeschriebenen, gegenwärtig noch existirenden Violinen, ist das hohe Alter unverkennbar, so dass in dieser Hinsicht der Annahme seiner Autorschaft für dieselben nichts im Wege steht.

Wenden wir uns nun aber zu den beiden obigen von Vidal zu Gunsten seiner Behauptung vorgebrachten Argumenten, so ist dagegen zu sagen, dass sie schlechterdings nicht überzeugend sind. Sie verlieren um so mehr an Gewicht, als Vidal ausdrücklich erklärt, selbst nur Bassviolen von diesem Meister gesehen zu haben.

Vidal sagt zunächst, Duiffoprugcar's Thätigkeit falle in eine Zeit, zu welcher die Violine kaum schon vorhanden gewesen sei, („le violon commençait à peine à naître"). Das ist sehr unbestimmt ausgedrückt. Die Frage ist einfach diese: existirte die Violine schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts oder nicht? Damit kommen wir sogleich auf das zweite von Vidal vorgebrachte Argument, welches besagt, dass die Violine nicht vor 1550 in Frankreich aufgetaucht sei. Diese Angabe belegt er durch ein Citat aus der Beschreibung von den 1550 in Rouen zu Ehren Heinrichs II. und Katharina von Medicis stattgehabten Festlichkeiten, welches wörtlich folgendermafsen lautet: „Au milieu d'iceluy roch, estoit assis sur un marbre de stuc polly Orphée . . . . . a la dextre, les neuf Muses vestues de satin blanc, lesquelles rendoient ensemble de leurs violons madrez et pollys d'excellentes voix".

Nun, wenn 1550 bei den besagten Festlichkeiten in Rouen nach dem Bericht eines Augenzeugen die Violine eine Rolle gespielt hat,

so ist daraus die berechtigte Folgerung zu ziehen, dass dieses Instrument auch schon einige Zeit vorher existirt und also bereits vor Mitte des 16. Jahrhunderts in Gebrauch gestanden hat. Denn dass man sich bei der erwähnten Gelegenheit einer soeben erst neu aufgetauchten, vor 1550 noch nicht in die Praxis eingeführt gewesenen Instrumentengattung bedient haben sollte, ist durchaus unwahrscheinlich. Und warum sollten denn die in Rouen benutzten Violinen nicht von Duiffoprugcar gewesen sein, zumal er, wie wir zuverläſsig wissen, in Paris und Lyon von 1515 bis gegen 1530 gearbeitet hat? Irgend ein Instrumentenmacher muss doch nach dem vorstehend Mitgeteilten unbedingt schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Violinen gebaut haben. Und da uns kein Name eines zweiten Arbeiters dieses Faches auch nur andeutungsweise aus jener Zeit überliefert ist, so darf man mit um so gröſserer Zuversicht glauben, dass der hier in Frage kommende Instrumentenmacher kein anderer war, als eben Gaspard Duiffoprugcar.

Wollte man annehmen, es habe sich hier um Geigen Gaspard da Salo's, des ersten auf Duiffoprugcar folgenden Violinbauers und Begründers der Brescianer Schule gehandelt, so ist dagegen geltend zu machen, dass dieser Meister erst 1550, nach Anderen sogar erst 1560 auftrat. Mithin können die von ihm herrührenden Violinen bei dem vorerwähnten Fest in Rouen, ganz abgesehen von den damaligen noch so ungemein umständlichen und zeitraubenden Verkehrsverhältnissen, nicht benutzt worden sein.

Ich glaube vorstehend nachgewiesen zu haben, dass den Gründen Vidal's für das von ihm behauptete Nichtvorhandensein echter Geigen Duiffoprugcar's keinerlei entscheidende Bedeutung beizumessen ist. Vermag er nicht stärkere, unanfechtbarere Beweise seiner vorgefassten Meinung beizubringen, so kann die von Kennern unterstützte Annahme des Gegenteiles keine Einbuſse erleiden.

W. J. v. Wasielewski.

Eine musikhistorische Abhandlung
eines deutschen Musikers aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Jede Nation, die anders nicht zu den barbarischen gehört, hat zwar in ihrer Musik etwas, das ihr vor andern vorzüglich gefällt: es ist aber theils nicht so sehr von andern unterschieden, theils nicht von solcher Erheblichkeit, dass man es einer besondern Auf-

merksamkeit würdig schätzen könnte. Zwey Völker in den neuern Zeiten aber, haben sich besonders, nicht nur um die Ausbesserung des musikalischen Geschmackes verdient gemacht, sondern auch darinne, nach Anleitung ihrer angebohrnen Gemüthsneigungen, vorzüglich von einander unterschieden. Dieses sind die Italiäner, und die Franzosen. Andere Nationen haben dem Geschmacke dieser beyden Völker den meisten Beyfall gegeben, und entweder diesem, oder jenem nachzufolgen, und etwas davon anzunehmen, gesuchet. Hierdurch sind die gedachten beyden Völker auch verleitet worden, sich gleichsam̄ zu eigenmächtigen Richtern des guten Geschmackes in der Musik aufzuwerfen: und weil niemand von den Ausländern lange Zeit nichts dawider einzuwenden gehabt hat, so sind sie gewissermaſsen, einige Jahrhunderte hindurch, wirklich die musikalischen Gesetzgeber gewesen. Von ihnen ist hernach der gute Geschmack in der Musik auf andere Völker gebracht worden.

Dass in den alten Zeiten, die Musik, so wie die andern schönen Wissenschaften, wenn wir nicht bis zu ihrem ersten Ursprunge zurück steigen wollen, von den Griechen auf die Römer gekommen sey; dass sie ferner nach dem Untergange der Pracht des alten Roms, lange Zeit fast im Staube der Vergessenheit gelegen habe: ist gewiss. Welche Nation aber zuerst wieder angefangen habe, die Musik dem Untergange zu entreiſsen, und in ihrer erneuerten Gestalt wieder herzustellen: dieses ist vielem Streite unterworfen. Es würde indessen bei einer recht genauen und eigentlichen Untersuchung, der Ausspruch vermuthlich zum Vortheile der Italiäner ausfallen müssen. Freylich ist eine lange Zeit dazu nöthig gewesen, um die Musik zu derjenigen Annäherung der Vollkommenheit zu bringen, worinne sie itzo steht. Es kann zu gewissen Zeiten diese, zu gewissen Zeiten aber eine andere Nation darinne etwas weiter fortgerücket, die andere aber ihr wieder nachgefolget seyn. Kaiser Karl der Groſse schon, erkannte, bey seiner Anwesenheit in Rom, den welschen Tonkünstlern, zumal in Ansehung der Singkunst, den Preis zu; und lieſs sogar deren viele nach seinem Hofe kommen. Er bemühete sich seine Musik nach der Welschen ihrer einzurichten.

Man hat gegründete Ursache zu glauben, dass lange nach Kaiser Karls des Groſsen Zeiten, die Musik bey den Italiänern und Franzosen bey Weitem nicht so unterschieden gewesen sey, als itziger Zeit. Man weiſs, das L ü l l y, welchen die Franzosen fast als einen musikalischen Befehlshaber ansehen, und seinem Geschmacke noch

bis itzo durch ganz Frankreich Beyfall geben, ja denselben, wenn etwan einige ihrer Landsleute davon abgehen wollen, sorgfältig wieder herzustellen, und umgeändert im Schwange zu erhalten bemühet sind, ein Welschor gewesen ist. Ich will zugeben, dass dieser berühmte Mann, weil er sehr jung nach Frankreich gekommen ist, sich der vorigen französischen Musik einiger mafsen bequemet, und ihren Geschmack angenommen habe. Niemand aber wird darthun können, dass es ihm möglich gewesen sey, den seiner Nation eigenthümlichen Geschmack, wovon er doch schon etwas in Welschland begriffen hatte, oder zum wenigsten sein Genie, gänzlich zu verläugnen. Alles wird darauf hinaus laufen, dass er den Geschmack der einen Nation mit der andern ihrem vermischet habe. Da aber seit Lüllys Tode, der Geschmack in der Musik, wie jedermann bekannt ist, bey den Italiänern sich immer so merklich geändert hat; bey den Franzosen hingegen immer eben derselbe geblieben ist: so hat sich auch der Unterschied zwischen beyden, seit dieser Zeit, erst recht immer mehr und mehr gezeiget. Wir wollen denselben etwas näher treten.

Die Neigung der Italiäner zur Veränderung in der Musik, hat dem wahren guten Geschmacke viel Vortheil geschaffet. Wieviel berühmte grofse Componisten hat man nicht, bis zum Ende der ersten dreyfsig Jahre dieses Jahrhunderts, unter ihnen aufzuweisen gehabt? Seit dem ein Pistocchi, gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts, seine Singschulen eröffnet, und daraus der Welt so viele brave Sänger mitgetheilet hat; ist in eben diesen dreyfsig ersten Jahren des itzigen Seculums, die Singkunst auf den höchsten Gipfel gestiegen, und fast alles, was nur die menschliche Stimme von Rührendem und Bewunderswürdigem hervorbringen kann, durch unterschiedene, mit Recht berühmte Sänger, gezeiget, und in Ausübung gebracht worden. Wie viele Gelegenheit haben nicht die guten Componisten daher genommen, die Singcomposition auch immer mehr und mehr zu verbessern. Corelli und seine Nachfolger sucheten diesen, auf eine rühmliche Art, in der Instrumentalmusik nachzueifern.*)

*) Diesen italiänischen Geschmack, so wie er bis auf den oben gedachten Zeitpunct, in Italien, durch so viele gründliche Männer nach und nach aufgebracht, und nachgehends durch einige berühmte Ausländer, welche diesen gefolget sind noch mehr ins Feine gebracht worden, verstehe ich vorzüglich, wenn ich des italiänischen Geschmacks erwähne.

Jedoch die Veränderung des Geschmackes in der Musik hat sich, ohngefähr seit den fünf und zwanzig letztvergangnen Jahren, bey den Tonkünstlern der welschen Nation, auch auf eine ganz andere Art gewiesen. In den gegenwärtigen Zeiten unterscheidet sich der Geschmack ihrer Sänger und Instrumentisten überaus sehr von einander. Sie sind darinne gar nicht mehr einig. Obwohl die italiänischen Instrumentisten, vor anderer Völker ihren, den Vortheil voraus haben, dass sie in ihrem Lande von Jugend auf so viel Gutes singen hören: so gewöhnen sie sich in den itzigen Zeiten dennoch, einen von den Sängern so sehr unterschiedenen Geschmack anzunehmen, dass man sie kaum für einerley Volck halten sollte. Dieser Unterschied besteht aber gröſstentheils im Vortrage, und in einem überhäuften Zusatze der willkührlichen Auszierungen. Er hat von einigen berühmten Instrumentisten seinen Ursprung genommen, welche sich von Zeit zu Zeit in der Setzkunst, besonders aber auf ihren Instrumenten, durch Ausführung vieler Schwierigkeiten, hervorgethan haben. Sie müssen aber dabey auch von so unterschiedener Gemüthsbeschaffenheit gewesen seyn, dass der eine dadurch auf diesen, der andere auf einen andern Geschmack verführet worden; welchen nachgehends ihre Anhänger immer weiter fortgepflanzt haben: so dass dadurch endlich aus einem gründlichen, ein frecher und bizarrer Geschmack entstanden ist. Die Eifersucht, welche in Welschland zwischen den Sängern und Instrumentisten, und zwischen den Instrumental- und Vocalcomponisten immer herrschet, kann auch etwas zu dieser Absonderung beygetragen haben. Die Sänger wollen den Instrumentisten den Vortheil nicht gönnen, durch das Sangbare, so wie sie, zu rühren: sie maſsen sich ohne dem, ohne Unterschied, eines Vorzugs über die Instrumentisten an. Diese aber wollen jenen nichts nachgeben; sie suchen also, ob es nicht möglich sei mit einer andern Art, eben so gut als jene zu gefallen. Dadurch sind sie aber, zum Schaden des wahrhaftig guten Geschmackes, fast auf das Gegentheil verfallen.

Zweene berühmte lombardische Violinisten, welche ohngefähr vor etlichen und dreyſsig Jahren, nicht gar lange nach einander, angefangen haben bekannt zu werden, haben hierzu insonderheit viel beygetragen. Der erste war lebhaft, reich an Erfindung, und erfüllete fast die halbe Welt mit seinen Concerten. Obwohl Torelli, und nach ihm Corelli hierinne einen Anfang gemacht hatten: so brachte er sie doch, nebst dem Albinoni, in eine bessere Form, und gab davon gute Muster. Er erlangete auch dadurch, so wie

Corelli durch seine zwölf Solo, einen allgemeinen Credit. Zuletzt aber verfiel er, durch allzuvieles und tägliches Componiren, und besonders da er anfieng theatralische Singmusiken zu verfertigen, in eine Leichtsinnigkeit und Frechheit, sowohl im Setzen, als Spielen: weswegen auch seine letztern Concerte nicht mehr so viel Beyfall verdieneten, als die erstern. Man saget von ihm, dass er einer von denen sey, die den sogenannten lombardischen Geschmack, welcher darinne besteht, dass man bisweilen, von zwo oder drey kurzen Noten, die anschlagende kurz machet, und hinter die durchgehende einen Punct setzet, s. V. Hauptst. 23. §, und welcher Geschmack ohngefähr im Jahre 1722 seinen Anfang genommen hat, erfunden haben. Es scheint aber diese Schreibart, wie einige Merkmaale zu erkennen geben, der Schotländischen Musik etwas ähnlich zu seyn; sie ist auch schon wohl zwanzig Jahre vor ihrem Aufkommen in Italien, von einigen deutschen Componisten, hier und da, ob wohl nicht so häufig, angebracht worden: folglich könnte sie bey den Welschen nur als eine Nachahmung der itzbenennten angesehen werden. Dem sey nun wie ihm wolle, so hat doch diese Veränderung der Art zu denken, den gedachten berühmten Violinisten, vor seine Person, in den letzten Zeiten seines Lebens, von dem guten Geschmacke fast ganz und gar abgeführet. (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Herr Prof. Crecelius teilt der Redaction mit, dass das Gedicht von Reinfried von Braunschweig, welches im Jahrgang 1882, Seite 110, der Monatshefte erwähnt wird, vom litterarischen Verein in Stuttgart 1872 herausgegeben worden ist.

* Herr Musikdirektor M. Notz in Cannstadt ist der Gesellschaft für Musikforschung als Mitglied beigetreten.

* Gasparo Luigi Pacifico *Spontini*. Eine biographische Skizze von *C. Robert*. Berlin 1883. W. Latte. Kl. 8°. VI u. 66 Seit. Der Verfasser sagt im Vorwort, dass seine Familie mit Sp. sehr befreundet war und sein Vater Sp. stets als Rechtsbeistand zur Seite stand, sowie sich im Nachlass desselben ein umfangreiches schriftliches Material über das Wirken „des berühmten Komponisten" vorfand. Wir müssen gestehen, dass uns die Biographie nichts Neues bietet, sondern alle Daten schon durch andere Biographieen bekannt sind. Das einzige Neue ist vielleicht, dass Sp. stets gegen die Ratschläge des Vaters Robert handelte und dadurch seinen Feinden stets neue Nahrung zu neuen Angriffen bot. Das kleine Schrifftchen ist sonst gut geschrieben, nur sieht der Verfasser allein die guten Seiten Sp.'s und setzt ihn als Komponisten viel zu hoch. Die Urteile holt er sich nur aus älteren Kritiken, da er selbst nicht Musiker ist.

* Ein ungebundenes Exemplar, aus überschüssigen Bogen kompletirt, des Virdung, Musica getutscht, Basel 1511, Umdruck, ist bei der Redaction zu 5 Mk zu haben.

* Die Zahlungen der Mitglieder, welche bis zum 15. April noch nicht geleistet worden sind, werden mittelst Postauftrag eingezogen.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Das deutsche Lied, Bd. 2, Seite 267—274. 2. Katalog von Vincenti, Seite 33—40.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XV. Jahrgang.
1883.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 5.

Eine musikhistorische Abhandlung
eines deutschen Musikers aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.

(Schluss.)

Der andere der oben erwähnten beyden lombardischen Violinisten, ist einer der ersten und gröfsten Meister Schwierigkeiten auf der Violine zu spielen. Er hat, wie man vorgiebt, sich einige Jahre der musikalischen Gesellschaft ganz und gar entzogen, um einen aus ihm selbst fliefsenden Geschmack hervor zu bringen. Dieser Geschmack ist aber so gerathen, dass er nicht nur des Vorigen seinem, in gewisser Art, ganz entgegen ist, sondern auch im Singen unmöglich nachgeahmet werden kann; folglich nur denen Violinisten, die von der wahren guten Singart vielleicht wenig Empfindung haben, allein eigen bleibt. Wie aber jener durch die Vielheit seiner musikalischen Werke in eine Leichtsinnigkeit und Frechheit verfiel, und durch solche sich von dem Geschmacke der andern merklich unterschied: so ist dieser hingegen, in Ansehung der Singart, oder vielmehr durch Verbannung des Guten und Gefälligen so dieselbe hat, von allen andern ganz und gar abgegangen. Deswegen hat auch seine Composition nicht, mit der vorerwähnten, ein gleiches Schicksal erhalten. Es sind in derselben fast nichts als trockene, einfältige und ganz gemeine Gedanken anzutreffen, welche sich allenfalls besser zur komischen, als zur ernsthaften Musik schicken möchten. Sein Spielen hat zwar, weil es etwas neues zu seyn geschienen, bey denen, die das Instrument verstehen, viel Verwunde-

rung, bey andern aber desto weniger Gefallen erwecket. Und weil er vielerley Arten und Schwierigkeiten des Bogenstriches erfunden, wodurch sein Vortrag sich von allen andern unterscheidet: so ist es denn auch geschehen, dass verschiedene deutsche Violinisten, aus Neugierigkeit, aber nicht eben zu ihrem Vortheile, unter seine Information gerathen sind. Viele haben seine Art zu spielen angenommen und beybehalten: einige hingegen haben dieselbe, weil sie nahhero durch die gute Singart eines bessern überzeuget worden, wieder verlassen. Wie aber nur selten eine Copey dem Urbilde ähnlich wird; man aber oftmals in dem Scholaren den Meister zu hören glaubet, und jenen auf dieses seine Unkosten zu schätzen pfleget: so kann es gar wohl seyn, dass einige von dieses berühmten Violinisten seinen Scholaren, deren er seit geraumer Zeit eine ziemliche Anzahl gezogen, ein Vieles zu seinem Nachtheile beygetragen haben. Sie haben vielleicht, entweder seine Art zu spielen nicht recht begriffen; oder sie sind durch die Verschiedenheit der Gemüthsart verleitet worden, dieselbe noch bizarrer zu machen, und also denen, die wieder von ihnen gelernt haben, in einer viel verschlimmerten Gestalt beizubringen. Folglich ist wohl zu glauben, dass er selbst Vieles, an Unterschiedenen, die sich rühmen in seinem Geschmacke zu spielen, nicht gut heifsen würde.

Es ist deswegen einem jeden jungen Musikus anzurathen, nicht eher nach Italien zu gehen, als bis er das Gute vom Bösen in der Musik zu unterscheiden weis: denn wer nicht von musikalischer Wissenschaft etwas mit hinein bringt, der bringt auch, zumal itziger Zeit, schwerlich was mit heraus. Ein angehender Musikus muss ferner in Italien immer mehr von Sängern, als von Instrumentisten zu profitiren suchen. Wen aber nicht etwan das Vorurtheil verleitet, der findet nunmehro das, was er sonst in Italien und in Frankreich sich hätte zu Nutzen machen können, in Deutschland.

Ich habe die vorhin erwähnten beyden berühmten, und, in mehr als einer Betrachtung, braven Männer nicht angeführet, um ihre Verdienste zu schätzen, oder das, was sie wirklich Gutes haben, zu verkleinern. Ich habe es nur gethan, um einiger maſsen den Ursprung zu entdecken, woher es gekommen ist, dass die heutigen welschen Instrumentisten, besonders aber die Violinisten, mehrentheils einen besondern, der guten Singart so sehr entgegen stehenden Geschmack angenommen haben: da doch der wahre und gute Geschmack allgemein seyn sollte. Einigen unter ihnen fehlet es zwar weder an der Erkenntniss, noch an der Empfindung dessen, was zum guten Singen gehöret: dennoch suchen sie solches auf ihren Instrumenten

nicht nachzuahmen: sondern, was sie bey den Sängern für was Vortreffliches halten, das finden sie auf dem Instrumente zu schlecht, und zu gering. Sie loben den Sänger, wenn er deutlich und ausdrückend singt; sie hingegen finden es für gut, wenn sie auf dem Instrumente dunkel und ohne Ausdruck spielen. Sie billigen an dem Sänger einen modesten und schmeichelnden Vortrag; der ihrige hingegen ist wild und frech. Machet der Sänger im Adagio nicht mehr Auszierungen, als es die Sache leidet, so sagen sie, er singe meisterhaft: sie hingegen überhäufen das Adagio mit so vielen Manieren und wilden Läufen, dass man es eher für ein scherzhaftes Allegro hallten sollte, und die Eigenschaften des Adagio fast gar nicht mehr daran wahrnehmen kann.

Man findet auch, dass die itzigen italiänischen Violinisten fast alle in einerley Geschmacke spielen: wodurch sie sich aber von ihren Vorfahren nicht auf die beste Art unterscheiden. Der Bogenstrich, welcher auf diesem Instrumente, wie der Zungenstofs auf Blasinstrumenten, die Lebhaftigkeit der musikalischen Aussprache wirken muss, dienet ihnen öfters nur, wie der Blasebalk bey einer Sackpfeife, das Instrument auf eine leyernde Art klingend zu machen. Sie suchen die gröfste Schönheit da, wo sie nicht zu finden ist, nämlich in der äufsersten Höhe, am Ende des Griffbretes; sie klettern darauf immer in der Höhe, wie die Mondsüchtigen auf den Dächern herum, und verabsäumen darüber das wahre Schöne, das ist, sie berauben das Instrument mehrentheils seiner Gravität und Anmuth, welche die dicken Seyten zu wirken fähig sind. Das Adagio spielen sie zu frech, und das Allegro zu schläfrig. Sie halten es im Allegro für was besonders, eine Menge Noten in einem Bogenstriche herzusägen. Die Triller schlagen sie entweder zu geschwind und zitternd, oder gar wohl in der Terze; welches sie doch bey den Sängern für einen Fehler halten. Mit einem Worte, ihr Vortrag und ihre Art zu spielen ist so beschaffen, dass es klingt, als wollte ein geschickter Violinist einen ganz altväterischen auf eine lächerliche Art vorstellen. Diejenigen Zuhörer, welche von gutem Geschmacke sind, müssen deswegen öfters alle Mühe anwenden, um das Lachen zu verbergen. Wenn dergleichen neumodische italiänische Violinisten also in einem Orchester als Ripienisten gebrauchet werden sollen, so verderben sie gemeiniglich mehr, als sie Gutes stiften.

Man könnte deswegen gewisse berühmte Orchester, deren Mitglieder mit Italiänern vermischet sind, zum Beyspiele anführen. Man kann in denselben bemerken, dass man etwan eine, bei ihnen sonst ungewohnte Unordnung, oder ungleicher Vortrag verspüret wird, solches mehrentheils

von einem ohne Augen und Ohren spielenden Italiäner herrühre. Sollte nun allenfalls ein gutes Orchester das Unglück treffen, durch einen solchen Italiäner, wie ich ihn hier beschrieben habe, angeführet zu werden: so hätte man wohl nichts gewissers zu gewarten, als dass dasselbe seinen vorigen Glanz gänzlich verlieren werde. Glücklich ist also das Orchester, welches davon befreyet bleibt. Zu verwundern aber ist, dass solche italiänische Instrumentisten, von denen hier die Rede ist, oftmals bey solchen Musikverständigen Beyfall und Schutz finden, von welchen man es am allerwenigsten vermuthen sollte; bey solchen Tonkünstlern, deren Einsicht und gereinigter Geschmack über dergleichen bizarre Art zu spielen, viel zu weit erhaben ist, als dass sie einigen Gefallen daran finden könnten. Oftmals geschieht es wohl nur aus Verstellung, oder wer weis aus was noch für andern Ursachen.

In der Composition der itzigen italiänischen Instrumentisten, wenige davon ausgenommen, findet man mehr Frechheit und verworrene Gedanken, als Bescheidenheit, Vernunft und Ordnung. Sie suchen zwar viel Neues zu erfinden; sie verfallen aber dadurch in viele niederträchtige und gemeine Gänge, die mit dem, was sie noch Gutes untermischen, wenig Gemeinschaft haben. Sie bringen nicht mehr solche rührende Melodieen vor, als ehedem. Ihre Grundstimmen sind weder prächtig noch melodisch, und haben keinen sonderlichen Zusammenhang mit der Hauptstimme. In ihren Mittelstimmen findet man weder Arbeit, noch etwas gewagtes, sondern nur eine trockene Harmonie. Auch in ihren Solo können sie einen Bass, der zuweilen einige melodische Bewegungen machet, nicht ausstehen. Sie lieben es vielmehr, wenn der Bass fein trocken einhergeht, nur selten anschlägt, oder immer auf einem Tone trummelt. Sie geben vor, dass der Concertist dadurch am wenigsten bedecket werde. Sie schämen sich aber vielleicht zu sagen, dass sie den Bass deswegen auf solche Art setzen, oder setzen lassen, damit der, der Harmonie und ihrer Regeln ganz unkundige Virtuose, nicht so oft Gefahr laufe seine Unwissenheit zu verrathen. Auf den ganzen Verhalt der Sache und auf das Metrum, geben sie wenig Achtung. In der Modulation nehmen sie sich zu viel Freyheit. Sie suchen nicht die Leidenschaften so auszudrücken und zu vermischen, wie es in der Singmusik üblich ist. Mit einem Worte, sie haben den Geschmack ihrer Vorfahren in der Instrumentalmusik zwar verändert, aber nicht verbessert.

In der Vocalcomposition der heutigen Nationalitaliäner ist die Rolle der Singstimme das Beste. Hierauf wenden sie den meisten Fleiſs; sie machen sie dem Sänger bequem, und bringen darinne nicht selten artige Einfälle und Ausdrücke an. Oefters aber verfallen sie auch dabey in das Niederträchtige und Gemeine. Was

die Begleitung der Instrumente betrifft, so unterscheidet sie sich nicht viel von der im vorigen Abschnitt beschriebenen Instrumentalcomposition. Das Ritornell ist meistentheils sehr schlecht, und scheint manchmal gar nicht zu dieser Arie zu gehören. Das richtige Metrum fehlt auch sehr öfters. Es ist zu bedauern, dass die meisten der itzigen italiänischen Operncomponisten, deren einigen man das gute Naturell nicht absprechen kann, zu frühzeitig, ehe sie noch was von den Regeln der Setzkunst verstehen, für das Theater zu schreiben anfangen; dass sie sich nachgehends nicht mehr, wie ihre Vorfahren thaten, die Zeit nehmen, die Setzkunst aus dem Grunde zu studiren; dass sie dabey nachlässig sind und mehrentheils zu geschwind arbeiten. Ich getrauete mir eben nicht das Gegentheil zu erweisen, wenn jemand behaupten wollte, dass sie vielleicht noch schlechter seyn würden, wofern nicht ein und der andere grofse Componist unter ihren nordischen Nachbarn, absonderlich ein berühmter Mann, dem sie den wahren guten und vernünftigen Geschmack in der Singmusik fast abgetreten zu haben scheinen, ihnen noch, durch seine häufig in Italien aufgeführten Singspiele, mit guten Exempeln vorgienge, und dadurch öfters Gelegenheit gäbe, sich mit seinen Federn auszuschmücken. So viel ist gewiss, dass die Anzahl der guten ingebohrnen welschen Componisten, vor mehr und weniger zwanzig Jahren, durch das, nicht gar lange nach einander erfolgte frühzeitige Absterben dreyer jungen Componisten, welche einen hervorragenden Geist spüren liefsen, und grofse Hoffnung gaben, aber alle drey nicht völlig zur Reife gekommen sind, einen starken Verlust erlitten hat. Diese unterschieden sich in ihrer Art zu denken merklich von einander. Der eine hiefs: Capelli. Dieser war zum Prächtigen, Feurigen und Fremden aufgelegt. Der andere war Pergolefe. Dieser hatte zum Schmeichelnden, Zärtlichen und Angenehmen viel Naturell und bezeigte dabey viel guten Willen zur arbeitsamen Composition. Der dritte hiefs: Vinci. Er war lebhaft, reich an Erfindung, angenehm, natürlich und öfters sehr glücklich im Ausdrucke: weswegen er auch in kurzer Zeit, durch nicht allzuviele Singspiele, in ganz Italien schon einen allgemeinen Beyfall erworben hatte. Nur schien ihm die Geduld und die Lust zur sorgfältigen Ausbesserung seiner Gedanken etwas zu fehlen.

Uebrigens, wenn man die Fehler der Componisten, von dem, was sie wirklich Gutes haben, absondert, so kann man den Italiänern überhaupt, die Geschicklichkeit im Spielen, die Einsicht in die Musik, die reiche Erfindung schöner Gedanken, und dass sie es

im Singen zu einer gröfsern Vollkommenheit gebracht haben, als irgend eine andere Nation, nicht absprechen. Nur schade, dass seit einiger Zeit die meisten ihrer Instrumentisten allzuweit von dem Geschmacke des Singens abgegangen sind: wodurch sie nicht nur Viele, die ihnen nachzuahmen suchen, verführen, sondern auch so gar manchen Sänger verleiten, die gute Singart zu verlassen. Es ist daher nicht ohne Grund zu befürchten, dass der gute Geschmack in der Musik, welchen die Italiäner ehedem vor den meisten Völkern voraus gehabt haben, sich bei ihnen nach und nach wieder verlieren, und andern gänzlich zu Theile werden könne. Einige vernünftige und von Vorurtheilen befreyete italiänische Musikverständige gestehen dieses selbst zu. Sie wollen noch darzu behaupten, dass solches, sowohl in Ansehung der Composition, als der Art zu spielen, bereits geschehen sey. Dem sey aber wie ihm wolle, so bleibt den Italiänern doch die gute Singart, welche sie auch sogar gewissermafsen bis auf ihre Gondelnführer ausbreitet, vor allen andern Völkern noch eigen.

Bey den Franzosen findet sich das Gegentheil von dem, was ich von den Italiänern gesaget habe. Denn so wie die Italiäner in der Musik fast zu veränderlich sind, so sind die Franzosen darinne zu beständig und zu sklavisch. Sie binden sich allzusehr an gewisse Charaktere, welche zwar zum Tanze und zu Trinkliedern, aber nicht zu ernsthaftern Stücken vortheilhaft sind: weswegen auch das Neue bey ihnen öfters alt zu seyn scheint. Die Instrumentisten pflegen sich zwar mit Ausführung grofser Schwierigkeiten und mit vielen Auszierungen im Adagio nicht weit einzulassen; doch tragen sie ihre Sache mit vieler Deutlichkeit und Reinigkeit vor: womit sie zum wenigsten die guten Gedanken des Componisten nicht verderben. Wegen ihres deutlichen Vortrages, sind sie in einem Orchester, als Ripienisten, besser zu gebrauchen, als die Italiäner. Es ist daher einem jeden angehenden Instrumentisten zu rathen, dass er mit der französischen Art zu spielen den Anfang mache. Er wird dadurch nicht allein die vorgeschriebenen Noten und die kleinen Auszierungen reinlich und deutlich vortragen lernen, sondern auch mit der Zeit den französischen Schimmer mit der italiänischen Schmeicheley zu vermischen fähig werden und eine um so gefälligere Art zu spielen erlangen.

Die französische Art zu singen ist so beschaffen, dass dadurch nicht, wie bey den Italiänern, grofse Virtuosen können gezogen werden. Sie erschöpfet das Vermögen der menschlichen Stimme

bey Weitem nicht. Ihre Arien sind mehr redend als singend. Sie erfordern fast mehr Fertigkeit der Zunge im Sprechen der Wörter, als Geschicklichkeit der Kehle. Der Zusatz der Manieren wird von dem Componisten vorgeschrieben; folglich haben die Ausführer nicht nöthig die Harmonie zu verstehen. Die Passagien sind bey ihnen im Singen fast gar nicht üblich: weil sie vorgeben, dass ihre Sprache dieselben nicht erlaube. Die Arien werden mehrentheils, wegen Mangels der guten Sänger, so gesetzet, dass sie ein jeder, wer nur will, nachsingen kann: welches zwar solchen Liebhabern der Musik, die nicht viel davon verstehen, ein Vergnügen machet, den Sängern aber keinen sonderlichen Vorzug giebt. Es bleibt ihren Sängern nichts besonderes eigen, als die gute Action, welche sie vor andern Völkern voraus haben.

In der Composition verfahren die Franzosen sehr gewissenhaft. In ihren Kirchenmusiken findet man zwar mehr Bescheidenheit, aber auch mehr Trockenheit, als in den italiänischen. Sie lieben die natürlichen Gänge mehr, als die chromatischen. In der Melodie sind sie treuherziger als die Italiäner; denn man kann die Folge der Gedanken fast immer errathen: an Erfindungen aber sind sie nicht so reich als jene. Sie sehen mehr auf den Ausdruck der Wörter, als auf einen reizenden oder schmeichelnden Gesang. So wie die Italiäner die Schönheit der Composition größten Theils nur in der Hauptstimme anzubringen suchen; wodurch zwar die Grundstimme dann und wann verabsäumet wird: so legen hingegen die Franzosen meistentheils mehr Schimmer in die Grundstimme, als in die Hauptstimme. Ihr Accompagnement ist mehr simpel, als erhaben. Ihr Recitativ singt zu viel, die Arien hingegen zu wenig: weswegen man in einer Oper nicht allemahl errathen kann, ob man ein Recitativ oder ein Arioso höre. Wofern auf ein französisches Recitativ eine zärtliche Arie folget, wird man ganz und gar eingeschläfert und verliert alle Aufmerksamkeit: da doch der Entzweck einer Oper erfordert, dass die Zuhörer beständig mit einer angenehmen Abwechselung unterhalten, und immer aus einer Leidenschaft in die andere versetzet, ja dass die Leidenschaften selbst bisweilen auf einen gewissen Grad der Stärke getrieben werden, und wieder abnehmen sollen. Dieses kann aber der Dichter ohne Beyhülfe des Componisten nicht allein bewerkstelligen. Doch was den französischen Opern, wegen des geringen Unterschieds, der sich zwischen Arien und Recitativen findet, an der Lebhaftigkeit abgeht, das ersetzen die Chöre und Tänze. Wenn man den ganzen Zusammenhang einer

französischen Oper genau betrachtet, so sollte man fast glauben, als wenn die allzuähnliche Vermischung der Arien und Recitative mit Fleifs so eingerichtet würde, um die Chöre und Ballete desto mehr zu erheben. Ungeachtet nun diese, sowohl als die Auszierungen des Schauplatzes, nur als ein Nebenwerk der Oper anzusehen sind; wie denn absonderlich die Chöre in den italiänischen Opern wenig geachtet werden: so sind sie nichts desto weniger fast die gröfste Zierde der französischen Singspiele. Es ist unstreitig, dass die Musik der Franzosen, sich zu dem in seiner Vollkommenheit betrachteten Tänzen, viel besser schicket, als keine andere: da hingegen die italiänische zum Singen und Spielen eine bessere Wirkung thut, als zum Tanzen. Doch ist auch nicht ganz zu läugnen, dass man in der französischen Instrumentalmusik, vornehmlich aber in ihren charakterisireten Stücken, wegen des an einander hangenden und concertirenden Gesanges, viele gefällige und annehmliche Gedanken antrifft, die sich im italiänischen Geschmacke mit prächtigen und erhabenen Gängen sehr wohl vermischen lassen.

Alle italiänischen Opern sind, wenn man sie im Ganzen betrachtet, auch nicht lauter Meisterstücke. Obgleich ihre vornehmsten Operndichter sich, absonderlich seit dem Anfange dieses Jahrhunderts, alle Mühe gegeben haben, die Singspiele von vielen Ausschweifungen zu reinigen und dem vernünftigen Geschmacke des französischen Tragödientheaters, so viel als möglich ist, ähnlich zu machen; ob man wohl in Italien eine Menge vollkommen schöner Opernpoesieen aufzuweisen hat: da hingegen die Franzosen in ihren meisten Opern noch immer an den Fabeln kleben, und an einer Menge unnatürlicher und abentheuerlicher Vorstellungen sich belustigen: so werden doch noch in Italien, sowohl durch manche Poeten, als durch die Componisten und Sänger, grofse Fehler begangen. Die Poeten verbinden z. E. die Arien nicht allemal mit der Hauptsache: so dass manche Arie, die mit dem Vorigen nicht den gehörigen Zusammenhang hat, nur von ohngefähr eingeschoben zu seyn scheint. Manchmal mag es einigen Dichtern wohl an der Beurtheilung oder an der Empfindung gefehlet haben: zuweilen aber kann es seyn, dass sie dem Componisten zu Gefallen, und nach gewissen Nebenabsichten haben dichten müssen: wenn nämlich die Worte nicht bequem in die Musik zu bringen gewesen sind; woran der Poet Schuld ist; oder wenn etwan der Componist eine Arie schon fertig hat, deren Worte sich nicht an den Ort, wo sie hinkommen soll, schicken und der Dichter also eine Parodie darüber machen muss; welche freylich

nicht allemal zum besten geräth. Bisweilen müssen sich die Dichter nur bemühen, Worte mit solchen Selbstlautern ausfündig zu machen, die sich gut zu Passagien schicken: wodurch denn, wenn die Dichter nicht reich an Veränderung der Gedanken und der Ausdrücke sind, dem Zusammenhange der Sache und der Schönheit der Poesie freylich nicht allezeit gerathen wird. Doch wird man wahrnehmen, dass die grofsen Operndichter, den einzigen Metastasio ausgenommen, gemeiniglich bey Weitem nicht so bequeme Arien zur Musik machen, als die mittelmäfsigen. Diese müssen sich dem Componisten wohl bequemen, wenn sio anders fortkommen wollen: jene aber wollen sich auch öfters nicht einmal in billigen und nothwendigen Stücken zum Vortheile der Musik von ihrer vermeynten Höhe herab lassen: ob es gleich gar wohl möglich ist, dass die Poesie und Musik sich mit einander so vereinigen können, dass keine dabey zu kurz komme; wie nur noch erst kürzlich in einem eigenen deutschen Werke: von der musikalischen Poesie, mit besonderer Gründlichkeit ist gezeiget worden.

Die Franzosen legen den Italiänern, nicht ganz und gar ohne Grund, zur Last, dass sie in den Arien, ohne Unterschied, zu viel Passagien anbringen. Es ist zwar wahr, dass wenn es der Sinn der Worte erlaubet und der Sänger die Fähigkeit besitzt, Passagien lebhaft, egal, rund und deutlich heraus zu bringen, die Passagien eine ausnehmende Zierde im Singen sind. Es ist aber auch nicht zu läugnen, dass die Italiäner hierinne bisweilen zu weit gehen, und weder einen Unterschied der Worte, noch der Sänger machen; sondern nur mehrentheils der hergebrachten Gewohnheit ohne Beurtheilung nachgehen. Die Passagien mögen wohl Anfangs einigen guten Sängern zu Gefallen so häufig eingeführet worden seyn, um die Geschicklichkeit ihrer Kehle zu zeigen. Es ist aber nachher ein Missbrauch daraus erwachsen, so dass man glaubet, eine Arie ohne Passagien sey nicht schön, oder ein Sänger singe nicht gut, oder tauge gar nichts, wenn er nicht auch gleich wie ein Instrumentist viele schwere Passagien zu machen wisse: ohne zu bedenken, ob der Text Passagien erlaube oder nicht. Es ist absonderlich nichts ungereimter, als wenn in einer sogenannten Actionaire, worin ein hoher Grad des Affects, er mag klagend oder wütend seyn, liegt, und die mehr sprechend, als singend seyn sollte, viele Passagien vorkommen. Diese unterbrechen und vernichten an diesem Orte den ganzen Ausdruck der Sache: zu geschweigen, dass dergleichen Arien bey vielen Sängern unbrauchbar werden. Sänger, welche die Fähig-

keit haben, Passagien mit völliger Stärke und ohne Fehler der Stimme rund und deutlich heraus zu bringen, sind rar: da hingegen viele Sänger, ohne diese Geschiklichkeit und Naturgabe zu besitzen, dennoch gut sein können. Ehe man zu einer Leichtigkeit in den Passagien gelanget, muss ein grofser Fleifs und besondere Uebung vorher gehen. Diejenigen Sänger aber, welchen ungeachtet alles angewendeten Fleifses, die Natur doch diese Leichtigkeit versaget, dürften nur, anstatt dass sie sich um die Mode mit zu machen mit Passagien martern, ihre Zeit auf etwas bessers wenden, nämlich schmackhaft und ausdrückend zu singen; welches sonst öfters dabey versäumet wird. Aus der übertriebenen Lust Passagien zu singen, entsteht auch öfters noch das Uebel, dass um einiger Sänger willen, denen zuwider zu seyn die Klugheit nicht allemal erlaubet, dem Componisten und dem Dichter die Freyheit ordentlich zu denken benommen wird. Doch es scheint, dass itzo der an den meisten Orten in Welschland eingerissene Mangel fertiger Sänger, den Passagien öfters fast gar zu enge Gränzen setzen werde.

Wenn man die Musik der Deutschen, von mehr als einem Jahrhunderte her, genau untersuchet: so findet man zwar, dass die Deutschen es schon vor geraumer Zeit, nicht nur in der harmonisch richtigen Setzkunst, sondern auch auf vielen Instrumenten sehr weit gebracht hatten. Vom guten Geschmacke aber und von schönen Melodieen, findet man, aufser einigen alten Kirchengesängen, wenig Merkmale; sondern vielmehr dass sowohl ihr Geschmack, als ihre Melodieen, länger als bei ihren Nachbarn, ziemlich platt, trocken, mager und einfältig gewesen.

Ihre Composition war, wie gesagt, harmonisch und vollstimmig, aber nicht melodisch und reizend.

Sie sucheten mehr künstlich, als begreiflich und gefällig; mehr für das Gesicht, als für das Gehör zu setzen.

Die ganz Alten brachten in einem ausgearbeiteten Stücke zu viele und zu überflüssige Cadenzen nach einander an: indem sie fast aus keiner Tonart in die andere, ohne vorher zu cadenziren, auszuweichen pflegeten: durch welche Aufrichtigkeit aber das Gehör selten überraschet wurde.

Es fehlete ihnen an einer guten Wahl und Verbindung der Gedanken.

Die Leidenschaften zu erregen und zu stillen, war ihnen etwas unbekanntes.

In ihrer Singmusik sucheten sie mehr die bloſsen Wörter, als den Sinn derselben, oder den damit verknüpfeten Affect, auszudrücken. Viele glaubeten dieserwegen schon eine Gnüge geleistet zu haben, wenn sie z. E. die Worte: Himmel und Hölle, durch die äuſserste Höhe und Tiefe ausdrücketen: wodurch denn oft viel Lächerliches mit unterzulaufen pflegete. In Singstücken liebten sie sehr die äuſserste Höhe, und lieſsen in derselben immer Worte aussprechen. Hierzu mögen die Falsetstimmen erwachsener Mannespersonen, welchen die Tiefe gemeiniglich beschwerlich ist, einige Ursache gegeben haben. Den Sängern gaben sie unter geschwinden Noten viele Worte nach einander auszusprechen; welches aber der Eigenschaft des guten Singens zuwider ist, den Sänger verhindert die Töne in ihrer gehörigen Schönheit hervor zu bringen, und sich von der gemeinen Rede allzuwenig unterscheidet.*) Ihre Singarien bestunden mehrentheils aus zwo Reprisen; sie waren sehr kurz aber auch sehr einfältig und trocken.

Die Instrumentalmusik der Deutschen in den vorigen Zeiten, sah mehrentheils auf dem Papiere sehr bunt und gefährlich aus. Sie schrieben viele drey- vier- und mehrmal geschwänzte Noten. Weil sie aber dieselben in einer sehr gelassenen Geschwindigkeit ausführeten: so klangen ihre Stücke dessen ungeachtet nicht lebhaft, sondern matt und schläfrig.

Sie hielten mehr von schweren als leichten Stücken, und sucheten mehr Verwunderung zu erwecken, als zu gefallen.

---

*) Obgleich einige wenige Deutsche, durch Nachahmung des italiänischen Geschmackes, diesen Fehler, welcher nur in der komischen Musik eine Schönheit ist, abgeleget haben: so ist er doch auch zu itziger Zeit noch nicht gänzlich ausgerottet.

Wie die Singart der Deutschen in den alten Zeiten beschaffen gewesen sey, kann man noch bis auf diese Stunde in den meisten Städten an den Chor- oder Schulsängern abnehmen. Diese bringen es zwar im Notenlesen weiter, als viele galante Sänger anderer Völker: allein mit der Stimme wissen sie fast gar nicht umzugehen. Sie singen daher meistentheils ohne Licht und Schatten in einerley Stärke des Tones. Die Nasen- und Gurgelfehler kennen sie kaum. Die Vereinigung der Bruststimme mit dem Falset ist ihnen eben so unbekannt, als den Franzosen. Mit dem Triller begnügen sie sich so, wie ihn die Natur giebt. Von der italiänischen Schmeicheley, welche durch geschleifete Noten und durch das Vermindern und Verstärken des Tones gewirket wird, haben sie wenig Empfindung. Ihr unangenehmes, übertriebenes, allzurauschendes Stoſsen mit der Brust, wobey sie sich die Fertigkeit der Deutschen das *h* auszusprechen rechtschaffen zu Nutzen machen, und bey allen Noten: ha ha ha ha hören lassen, verursachet, dass die Passagien alle abgehacket klingen; und ist von der Art, mit welcher die

Sie beflissen sich mehr den Gesang der Thiere, z. E. des Kukuks, der Nachtigall, der Henne, der Wachtel u. s. w. auf ihren Instrumenten nachzumachen, wobey der Trompete und der Leyer auch nicht vergessen wurde: als der Menschenstimme nachzuahmen.

Oefters war ein sogenanntes Quodlibet, wobey entweder in Singstücken lächerliche Worte ohne Zusammenhang vorkamen, oder, in Instrumentalstücken, die Sangweisen gemeiner und niederträchtiger Trinklieder unter einander gemischet wurden, ihr angenehmster Zeitvertreib.

Auf der Geige spieleten sie mehr harmonisch, als melodisch. Sie setzeten viele Stücke, wozu die Violinen umgestimmt werden mussten. Die Sayten wurden nämlich, nach Anzeige des Componisten, anstatt der Quinten, in Secunden, Terzen, oder Quarten gestimmet; um die Accorde desto leichter zu haben: welches aber bei den Passagien eine nicht geringe Schwierigkeit verursachete.

Ihre Instrumentalstücke bestunden meistentheils aus Sonaten, Partien, Intraden, Märschen, Gassenhauern und vielen andern oft lächerlichen Charakteren, deren Gedächtniss itzo verloschen ist.

---

welschen Bruststimmen die Passagien vortragen, weit entfernet. Den simpeln Gesang hängen sie nicht genug an einander, und verbinden denselben nicht durch vorhaltende Noten: weswegen ihr Vortrag sehr trocken und einfältig klingt. Es fehlet diesen deutschen Chorsängern zwar weder an natürlich guten Stimmen, noch an der Fähigkeit etwas zu lernen: es fehlet ihnen vielmehr an der guten Unterweisung. Die Cantores sollen, wegen der mit ihrem Amte immer verknüpfeten Schularbeiten, zugleich halbe Gelehrte seyn. Deswegen wird öfters bey der Wahl mehr auf das letztere, als auf die Wissenschaft in der Musik gesehen. Die nach solchen Absichten erwähleten Cantores treiben deswegen die Musik, von der sie ohnedem sehr wenig wissen, nur als ein Nebenwerk. Sie wünschen nichts mehr, als bald durch eine gute fette Dorfpfarre, von der Schule und zugleich von der Musik erlöset zu werden. Findet sich auch ja noch hier und da ein Cantor, der das Seinige versteht, und seinem musikalischen Amte rechtschaffen vorzustehen Lust hat: so suchen an vielen Orten die Obersten der Schule, einige geistliche Aufseher derselben!, unter denen viele der Musik aufsätzig sind, nicht ausgenommen, sowohl den Cantor, als die Schüler an Ausübung der Musik zu hindern. Auch sogar in denen Schulen, welche, besage ihrer Gesetze, hauptsächlich in der Absicht gestiftet worden sind, dass die Musik darinne vorzüglich soll gelehret und gelernet und musici eruditi gezogen werden, ist öfters der durch den Vorsteher unterstützete Rector der abgesagteste Feind der Musik. Gerade als wenn ein guter Lateiner und ein guter Musikus Dinge wären, deren eines das andere nothwendiger Weise aufhebt. Die mit den Cantordiensten verknüpfeten Vortheile, sind an vielen, ja an den meisten Orten, so gering, dass ein guter Musikus Bedenken tragen muss, einen solchen Dienst ohne Noth anzunehmen. Da es nun auf solche Art in Deutschland an guter Anweisung, vor-

Das Allegro bestund mehrentheils vom Anfange bis zum Ende aus lauter Passagien, da fast immer ein Tact dem andern ähnlich war, und von einem Tone zum andern, durch die Transpositionen, wiederholet wurde; welches aber endlich nothwendig einen Eckel verursachen musste. Oefters blieben sie nicht länger als nur wenige Tacte bey einerley Tempo: sie vermischeten vielmehr in einem Satze bald etwas Langsameres, bald wieder etwas Geschwinderes mit einander.

Ihr Adagio hatte mehr eine natürliche Harmonie, als gute Melodie. Sie macheten darüber auch wenig Manieren; aufser dass sie dann und wann die springenden Intervalle mit laufenden Noten ausfülleten. Die Schlüsse ihrer langsamen Stücke waren einfältig. Anstatt dass man itziger Zeit, wenn man z. E. im C schliefsen will, den Triller auf dem D oder H schlägt: so schlugen sie denselben auf dem C, welchem sie die Zeit einer punctirten Note gaben, und liefsen das H als eine kurze Note nur simpel hören; der Endigungsnote C aber wurde noch eine, um einen Ton höher stehende Note, als ein besonderer Zierrath angeschleifet. Ihre Cadenzen waren ohngefähr in der Ausführung so beschaffen, wie Tab. XXIII Fig. 15 mit Noten ausdrücket zu sehen ist. Von vorhaltenden Noten, welche den Gesang an einander zu binden, und auf eine angenehme Art die Consonanzen in Dissonanzen zu verwandeln dienen, wussten sie wenig oder gar nichts: weswegen ihre Art zu spielen nicht rührend noch reizend, sondern platt und trocken war.

Vielerley Instrumente, von denen man itzo kaum noch die Namen weis, waren bei ihnen üblich. Es ist daher zu vermuthen, dass man, wegen Vielheit derselben, mehr Ursach gehabt habe ihren Fleifs, als ihre Geschicklichkeit im Spielen, zu bewundern.

So schlecht es aber in den vorigen Zeiten, bey aller gründlichen Einsicht der deutschen Componisten in die Harmonie, mit ihrem und der deutschen Sänger und Instrumentisten ihrem Geschmacke ausgesehen haben mag: so ein anderes Ansehen hat es doch nun-

---

nehmlich in der Vocalmusik, fehlet; da derselben auch noch dazu an vielen Orten unübersteigliche Hindernisse in den Weg geleget werden: so können auch nicht leicht gute Sänger erzogen werden. Es ist bey diesen Umständen zu vermuthen, dass bey den Deutschen die gute Singart niemals so allgemein werden dürfte, als bey den Italiänern: bei welchen schon von vielen Zeiten her diesfalls die besten Anstalten vorhanden sind: es wäre denn, dass grofse Herren Vorschub thäten Singschulen anzulegen, in welchen die gute und echte italiänische Singart gelehret würde.

mehr nach und nach gewonnen. Denn wenn man auch von den Deutschen nicht eben sagen kann, dass sie einen eigenthümlichen und von den andern Nationalmusiken sich ganz unterscheidenden Geschmack hervor gebracht hätten: so sind sie hingegen desto fähiger, einen andern, welchen sie nur wollen, anzunehmen: und wissen sich das Gute von allen Arten der ausländischen Musik zu Nutzen zu machen.

Es fiengen schon im vorigen Jahrhunderte, seit der Mitte desselben, einige berühmte Männer, welche theils Italien oder Frankreich selbst besuchet, und darinne profitiret hatten, theils aber auch die Arbeiten und den Geschmack der verdienten Ausländer zu Mustern nahmen, an, die Ausbesserung des musikalischen Geschmackes zu bearbeiten. Die Orgel- und Clavierspieler, unter den letztern vornehmlich Froberger und nach ihm Pachelbel, unter den erstern aber Reinken, Buxtehude, Bruhns und einige andere, setzeten fast am ersten die schmackhaftesten Instrumentalstücke ihrer Zeit für ihre Instrumente. Absonderlich wurde die Kunst die Orgel zu spielen, welche man grofsen Theils von den Niederländern empfangen hatte, um diese Zeit schon von den obengenannten und einigen andern geschickten Männern sehr weit getrieben. Endlich hat sie der bewunderswürdige Johann Sebastian Bach in den neuern Zeiten zu ihrer gröfsten Vollkommenheit gebracht. Nur ist zu wünschen, dass dieselbe nach seinem Absterben, wegen der geringen Anzahl derer, die noch einigen Fleifs darauf wenden, sich nicht wieder dem Abfalle, oder gar dem Untergange nähern möge.

Man kann zwar nicht läugnen, dass es in gegenwärtigen Zeiten unter den Deutschen viele gute Clavierspieler gebe: die guten Organisten aber sind anitzo in Deutschland viel rarer, als vor diesem. Es ist wahr, dass man noch hier und da einen und den andern braven und geschickten Orgelspieler findet. Allein es ist auch eben so gewiss, dass man öfters, so gar in manchen Hauptkirchen grofser Städte, die Orgeln von solchen, durch ordentliche Vocation dazu berechtigten Stümpern mishandeln höret, welche kaum werth wären, Sackpfeifer in einer Dorfschenke zu seyn. Es fehlet so weit, dass dergleichen unwürdige Organisten etwas von der Composition verstehen sollten; dass sie vielmehr nicht einmal einen wohlklingenden und richtigen Bass zu der Melodie eines Chorals ausfinden können; geschweige dass sie dazu zum wenigsten noch zwo richtige Mittelstimmen zu treffen fähig wären. Ja nicht einmal die simple Melodie eines Choralgesanges kennen sie. Oefters sind die blökenden Currentjungen ihre Vorsänger und Muster, nach deren Fehlern sie die Melodieen, wohl alle Monate, immer wieder aufs Neue verhunzen. Unter Orgel und Clavicymbal machen sie keinen Unterschied. Das der Orgel eigene Tractament ist ihnen so unbekannt, als die Kunst ein geschicktes Vorspiel vor einem Gesange zu machen: ungeachtet es nicht

an gestochenen und geschriebenen Mustern fehlet, woraus sie beydes, wenn sie wollten, erlernen könnten. Sie ziehen lieber ihre eigenen, aus dem Stegreife erschnappeten Gedanken, den besten mit Vernunft und Ueberlegung ausgearbeiteten Orgelstücken berühmter Männer vor. Mit ihren ungeschickten bockpfeiferhaften Coloraturen, welche sie zwischen jedem Einschnitte eines Chorals herleyern, machen sie die Gemeine irre, anstatt ihren Gesang in Ordnung zu erhalten. Von der Art wie man das Pedal brauchen soll, hat mancher nicht einmal reden hören. Der kleine Finger der linken Hand, und der linke Fufs, stehen bey vielen in solcher Verbindung mit einander, dass niemals einer ohne des andern Vorwissen und Uebereinstimmung einen Ton anzuschlagen sich getrauet. Ich will nicht einmal gedenken, wie sie öfters eine ohnedem schlecht genug ausgeführte Kirchenmusik, durch ihr elendes Accompagnement, noch schlechter machen. Schade! wenn Deutschland den Vorzug des Besitzes guter Orgelspieler nach und nach wieder verlieren sollte. Freylich geben die an den meisten Orten gar zu geringen Besoldungen eine schlechte Aufmunterung zu dem Fleifse in der Orgelwissenschaft. Freylich wird auch mancher geschickter Organist, durch den Hochmuth und Eigensinn einiger seiner geistlichen Befehlshaber niedergeschlagen.

Den merkwürdigsten Zeitpunct, worinne absonderlich der Geschmack der Deutschen, in Ansehung der Vocalcomposition, angefangen hat eine bessere Gestalt zu gewinnen, könnte man ohngefähr um das Jahr 1693 setzen: als zu welcher Zeit, nach des um die Vertheidigung und die Geschichtskunde der Musik ausnehmend verdieneten Herrn Matthesons Berichte im musikalischen Patrioten, S. 181 und 343, der Capellmeister Cousser die neue oder italiänische Singart in den Hamburgischen Opern eingeführet hat. Um eben diese Zeit fieng der berühmte Reinhard Keiser an, sich mit seinen Operncompositionen hervorzuthun. Dieser schien zu einem, mit reicher Erfindung verknüpfeten, angenehm singenden Wesen gleichsam gebohren zu sein; er belebte also die neue Singart damit auf eine vorzügliche Weise. Ihm hat der gute Geschmack in der Musik in Deutschland unstreitig viel zu danken. Die in Hamburg und Leipzig nach dieser Zeit ziemlich lange in blühendem Zustande gewesenen Opern, und die berühmten Componisten, welche, zugleich nebst Keisern, von Zeit zu Zeit, ungeachtet der öftors schlechten und nicht selten gar niederträchtigen Texte, für dieselben gearbeitet haben, haben zu dem Grade des guten Geschmackes, in welchem die Musik in Deutschland gegenwärtig steht, gute Vorbereitungen gemachet. Es könnte als ein Ueberfluss angesehen werden, wenn ich diejenigen grofsen Männer, welche sich in den itzgenannten Zeiten, sowohl in der Kirchen-, Theatral- und Instrumentalcomposition, als

auch auf Instrumenten, unter den Deutschen berühmt gemachet haben, und deren einige entschlafen, einige noch am Leben sind, alle mit Namen anführen wollte. Ich bin versichert, dass sie in und aufser Deutschland schon alle so bekannt sind, dass ihre Namen meinen musikliebenden Lesern ohne vieles Nachdenken gleich beyfallen werden. So viel ist gewiss, dass ihnen diejenigen, welche zu unsern Zeiten in der Tonkunst hervorragen, den gröfsten Dank schuldig sind.

Bey allen diesen Bemühungen braver Tonkünstler aber, fanden sich in Deutschland doch noch immer unterschiedene Hindernisse, welche dem guten Geschmacke im Wege standen. Man war öfters nicht so bemüht, den Erfindungen dieser berühmten Männer den gehörigen Beyfall zu geben und ihnen nachzufolgen, wie es wohl hätte seyn sollen. An vielen Orten bekümmerte man sich nicht einmal darum: sondern blieb immer bey dem Alten stehen. Ja was noch mehr ist, es fanden sich vielmehr unterschiedene Widersacher, welche aus einer ungereimten Liebe zu dem Alterthume, schon darinne, weil die Ausarbeitungen gedachter Männer von der alten Art abgiengen, Ursache genug zu haben glaubten, alles als Ausschweifungen zu verwerfen. Wie lange ist es her, dass man noch die alte Weise in Deutschland mit grofser Hitze, obgleich desto schwächern Gründen, zu vertheidigen suchte? Viele, die auch noch Lust gehabt hätten zu profitiren, hatten weder das Vermögen, an solche Orte zu reisen, wo die Musik im Flore war, noch auch sich Musikalien von da zu verschreiben. Es ist nicht zu läugnen, dass durch die Einführung des Cantatenstyls in die Kirchen der Protestanten, dem guten Geschmacke auch ein besonderer Vortheil zugewachsen ist. Allein wie viel Widerspruch hat es nicht zu überwinden gekostet, ehe die Cantaten und Oratorien in der Kirche einen festen Fufs haben fassen können? Vor wenigen Jahren gab es noch Cantores, die in ihrem mehr als funfzigjährigen Amte, sich noch nicht hatten überwinden können, ein Kirchenstück von Telemannen aufzuführen. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn man zu gleicher Zeit an einem Orte in Deutschland gute, am andern aber sehr unschmackhafte und ungesalzene Musik angetroffen hat. Wer nun von Ausländern etwa zum Unglücke an einem der letztern Orte Musik gehöret hatte, und alle Deutschen hiernach beurtheilete: der konnte sich freylich von ihrer Musik nicht die vortheilhaftesten Begriffe machen.

Die Italiäner pflegeten vor diesem den deutschen Geschmack in der Musik: un gufto barbaro, einen barbarischen Geschmack, zu nennen. Nachdem es sich aber gefüget, dass einige deutsche

Tonkünstler in Italien gewesen, und allda Gelegenheit gehabt haben von ihrer Arbeit, sowohl Opern als Instrumentalmusik mit Beyfall aufzuführen; da wirklich die Opern, an welchen man in Italien zu itzigen Zeiten den meisten Geschmack, und zwar mit Rechte, findet, von der Feder eines Deutschen herkommen: so hat sich das Vorurtheil nach und nach verlohren. Doch muss man auch sagen, dass die Deutschen sowohl den Italiänern, als auch eines Theils den Franzosen, wegen dieser vortheilhaften Veränderung ihres Geschmackes, ein Vieles zu danken haben. Es ist bekannt, dass an verschiedenen deutschen Höfen, als: in Wien, Dresden, Berlin, Hannover, München, Anspach u. a. m. schon von hundert Jahren her, italiänische und französische Componisten, Sänger und Instrumentisten in Diensten gestanden sind und Opern aufgeführet haben. Es ist bekannt, dass einige grofse Herren viele von ihren Tonkünstlern nach Italien und Frankreich haben reisen lassen, und dass, wie ich schon oben gesaget habe, viele der Verbesserer des Geschmackes der Deutschen, entweder eines, oder beyde dieser Länder besuchet haben. Diese haben also, sowohl von dem einen als von dem andern den Geschmack angenommen, und eine solche Vermischung getroffen, welche sie fähig gemachet hat, nicht nur deutsche, sondern auch italiänische, französische und engländische Opern und andere Singspiele, eine jede in ihrer Sprache und Geschmacke zu componiren, und mit grofsem Beyfalle aufzuführen. Weder von den italiänischen noch französischen Tonkünstlern kann man dergleichen sagen. Nicht dass es ihnen am Talente dazu fehlete: sondern weil sie sich wenig Mühe geben fremde Sprachen zu erlernen; weil sie allzusehr von Vorurtheilen eingenommen sind; und weil sie sich nicht überreden können, dass aufser ihnen und ohne ihre Sprache, etwas Gutes in der Singmusik hervorgebracht werden könne.

Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weifs: so fliefst daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind; sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedenen Orten Deutschlandes eingeführet worden ist und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in andern Ländern misfällt.

So schreibt *Johann Joachim Quantz* in seinem Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752, Seite 306.

Anmerkung. Seite 48, Zeile 7, spricht Quantz vom sogenannten „lombardischen Geschmack" und verweist auf das Beispiel einer früheren Stelle. Dieses Beispiel besteht aus einer 16tel Note mit darauf folgender punktirter Achtelnote, oder aus zwei 32tel Noten mit darauf folgender punktirter Achtelnote. Das erstere Beispiel schreitet in Terzen, das 2. in Sekunden fort. J. W. von Wasielewski macht in seiner Schrift „Die Violine im XVII. Jahrh." (1874) Seite 26, die Bemerkung, dass sich eine ähnliche Stelle bereits in einem Tonsatze von Biago Marini von 1620 befindet, die er dann in der Beispiel-Sammlung Seite 18, Zeile 5, letzter Takt mitteilt. v. Wasielewski macht Quantz dort auch den Vorwurf, dass er die Erfindung dieser Verzierung, also des Vorschlags und Schleifers, ins Jahr 1722 setzt, während sie sich schon 100 Jahre früher nachweisen lässt. Quantz' Ausspruch lässt sich aber wohl dadurch rechtfertigen, dass, wenn die Verzierungsart auch schon früher erfunden, doch erst zu jener Zeit zur Manie wurde und gleichsam der ganzen Musik ein anderes Gepräge gab.

Mitteilungen.

* Herr *E. Bohn* in Breslau hat auch diesen Winter wieder vier historische Soiréen mit seinem Gesangvereine veranstaltet, und die Programme gewähren eine vortreffliche Uebersicht über die verschiedensten Perioden der Musikentwickelung. Man sieht doch, dass selbst dies wenig gepflegte Feld Anerkennung findet, wenn ein Mann dahinter steht, der mit Energie und Geschick die Sache zu leiten versteht. — Auch der Verein für klassische Kirchenmusik in Stuttgart unter Leitung des Herrn Prof. Dr. *Faißt* hat am 1. Februar ein musikhistorisches Concert gegeben, in dem Instrumental- und Gesangswerke von Scheidt, Schröter, Eccard, Franck, Josephi, verschiedenen Bach's, Kittel, Fischer und Modernen aufgeführt wurden. Wenn es auch nur Tropfen auf einen heifsen Stein sind, so verdienen gerade die Männer, welche so allein dastehen und nicht ablassen das Publikum mit den alten Kunstschätzen bekannt zu machen, die gröfste Anerkennung und Unterstützung der Fachgenossen.

* Die Orgel- und Pianobau-Zeitung, von Dr. M. Reiter in Berlin herausgegeben, erscheint in ihrem 5. Jahrgange und bringt ein reiches und interessantes Material, teils praktischen, teils theoretischen Inhalts; nebenbei aber nimmt es Rücksicht auf alle bedeutenden Erscheinungen in der Musikwelt und flicht auch hin und wieder historische Artikel und Mitteilungen ein. Der Preis beträgt vierteljährlich 3 Mk. und ist dieselbe durch die Expedition in Berlin C., Königstrafse 42, sowie durch die Buchhandlungen und Zeitungspost zu beziehen.

* Als Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung ist Herr Dr. Mueller, praktischer Arzt in Berlin, eingetreten.

* Am 4. April ist der 11. Jahrg., 12. Bd. der Publikation, die Oper, 2. Teil, enthaltend *Fr. Cavalli*'s Il Giasone (1649) und *Marc' Antonio Cesti*'s La Dori (1663), versendet worden. Ladenpreis 20 Mk. Die lange Verzögerung ist durch die Schuld des Notenstechers entstanden. Der nächste Jahrgang wird Praetorius' Syntagma 2. Teil von 1618: „de Organographia" enthalten.

* Hierbei eine Beilage: Das deutsche Lied, Band 2, Seite 275—282. Das Register zu den Katalogen von Vincenti wird mit nächster Nr. ausgegeben, da die Herstellung längere Zeit erfordert.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XV. Jahrgang. 1883.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 6.

Biographisches über Johann Stobaeus

von Dr. L. H. Fischer.

Auf der Königlichen und Universitätsbibliothek zu Königsberg finden sich mehrere Sammelbände von intimationes funebres d. i. Gedächtnisreden in lateinischer Sprache. Der zweite Band dieser Sammlung enthält unter Nr. 116 eine Leichenrede auf Stobaeus, deren Titel folgendermafsen lautet:

Honor Novissimus, Viro Excellentissimo Clarissimo Dn. Johanni Stobaeo, Serenissimi Electoris Brandenburgici in Borussia Capellae Magistro Celeberrimo, Amico Desideratissimo, Exhibitus a Prorectore et Senatu Academiae Regiomontanae. Typis Johannis Reussneri, Anno MDCXLVI.

In dieser Rede stehen einige Notizen über das Leben des Stobaeus, welche noch nicht bekannt sind. *Stobaeus* wurde am 6. Juli 1580 geboren „patre Jacobo Stobaeo Scabino Grudentino, matre Agnete Koffnatzia.“ Er besucht zunächst die Schule seiner Vaterstadt, wird 1595 nach Königsberg geschickt in die schola Parochialis zum Rector Valentinus Raschius, dessen Hausgenosse er wird. 1600 bezieht er in Königsberg die Universität und kommt zugleich in das Haus „Bernhardi Thegii, civis ac negotiatoris Palaeopolitani primarii,“ um dessen Sohn zu unterrichten. Da seine Neigung zur Musik immer mehr überwog, hatte er, um sich in derselben eine gründliche Kenntnis zu verschaffen, schon 1599 bei *Eccard* Unterricht genommen; dies wurde fortgesetzt, bis Eccard 1608 mit Johann

Sigismund in die Mark ging. 1601 wird Stobaeus „Capellae Ducalis membrum," und zwar „Basi decantandae adiungitur," 1602 wird er zum Cantor der Domkirche und Schule berufen. Er bekleidet dies Amt bis 1626, wo er „capellae in Borussia magister constituitur." 1604 hatte er sich mit der Wittwe *Esther Möllerin* verheiratet. Dieser Ehe, welche 1606 durch den Tod der Frau gelöst wurde, entstammten ein Sohn und eine Tochter, welche jedoch beide vor dem Vater starben. 1607 ging er mit *Elisabeth Hausmann* eine zweite Ehe ein, aus welcher 4 Kinder hervorgingen. Die 3 Töchter starben vor dem Vater, während der Sohn ihn überlebte. 1616 starb die zweite Frau, 1617 verheiratete er sich mit *Regina Montfort*, verwittweten *Möller*, welche 1640 starb. Diese Ehe war kinderlos. Stobaeus selbst wurde am 11. September 1646 in Folge von „Syncope cardiaca" vom Tode abberufen.

Als Nr. 116 b derselben Sammlung folgt dann:

Memoria Stobaeana Valentini Thilonis proposita 1646.

Das 2. Blatt dieser memoria enthält das Bildnis des Stobaeus mit der Umschrift: *Johannes Stobaeus Grudentinus Borussus aetatis suae LXII.* Unter dem Bilde steht:

En hanc Stobaei faciem gravitate priori
Quam similem! patris filius ora gerit.
Hunc quondam Eccardus docuit, non ergo parenti
Si honore tamen dixeris arte parem.
Immo patrem exaequat, maior prope filius arte,
Et dubites, sit uter natus, uterve parens.

Georgus Lothus D!

Im Uebrigen enthält diese Lobrede nichts über die Lebensverhältnisse des Stobaeus, was nicht sonst schon bekannt wäre, aufser am Schluss, wo es heifst, dass er wenige Wochen vor seinem Tode als letztes Werk die Worte komponirt habe: Laudent Deum cithara, chori vox, tuba, fides, cornu, organa, Alleluja. —

Auf diese Rede folgt *Valentin Thilo's* Einladung zur Totenfeier (21. September) und die erwähnte Komposition in vier untereinander und gegenüberstehenden Stimmen.

An das Musikstück schliefst sich die schon in den Monatsheften für Musikgeschichte III, 130 erwähnte Memoria Stobaeana an. Dieselbe ist gewidmet Domino *Marco Scacchio* Romano, Sacrae Regiae Majestatis Poloniae et Sveciae Capellae Magistro. Dieser Scacchi

hatte sein „cribrum Musicum"*) an den Stobaeus geschickt. Stobaeus war durch den Tod verhindert worden, jenem ein Gegengeschenk zu machen, daher denn *Thilo* an Stelle des Stobaeus demselben eine öffentliche Ehre durch die Widmung erweisen will. Datirt ist die memoria Stobaeana vom 12. December 1646.

Biographisches über Johann Weichmann.

In demselben Sammelbande unter Nr. 121 findet sich eine Leichenrede auf Johannes Weichmann. Dieselbe enthält folgende bisher unbekannte biographische Notizen. Johannes Weichmann wurde am 9. Januar 1620 zu Wolgast in Pommern geboren „patre Simone Weichmanno, celsissimi principis ac Domini Philippi secretario." Seine Mutter war Ursula Burchmannin. Im Alter von 13 Jahren verlor W. seinen Vater; seine Mutter verheiratete sich zum zweiten Male mit Georg Wagner, einem Magdeburger Patricier und Hauptmann im schwedischen Heere und musste diesem in den Krieg folgen. Ihren Sohn übergab sie „Gymnasio Hamelensium." Hier war er drei Jahre und beschäftigte sich so eingehend mit Musik, „ut praefectus chori ibidem Musici praeficeretur" (?) Durch die Pest von dort vertrieben, kehrt er nach Wolgast zurück, muss aber auch von hier vor Ablauf eines Jahres eben der Pest wegen weichen. Er geht nach Danzig, bildet sich dort in den Wissenschaften und der Musik weiter aus und „organo Petershagensis templi tractandae praeficitur." In dieser Stelle blieb er ein Jahr und ging, nachdem seit seiner Ankunft in Danzig drei Jahre verflossen waren, nach Königsberg, wo er weitere drei Jahre studirte. Als ihm das Geld zur Fortsetzung der Studien ausging, nahm er einen Ruf als Organist nach Wehlau an, von wo er 1647 nach Königsberg als Cantor der Altstadt berufen wurde. Er hatte sich am 27. Febr. 1645 mit *Catharine Wahlen* aus Wehlau verheiratet. Aus dieser Ehe stammten zwei Söhne, von denen einer vor dem Vater starb, und zwei Töchter. Auf einer Ferienreise erkrankte er in Wehlau und starb in Königsberg, wohin er gebracht worden war, am 24. Juli 1652.

*) Der vollständige Titel dieses Werkes lautete: Cribrum musicum ad triticum Siferticum, seu examinatio succincta Psalmorum, quos non ita pridem *Paulus Siferdus*, Dantiscanus in aede Parochiali organoedus in lucem edidit, in qua clare et perspicue multa explicantur, quae summe necessaria ad artem melopoeticam esse solent, Autore *Marco Scacchio*, Romano, Regiae Majestatis Capellae Magistro. Venetis apud Alexandrum Vincentium 1643. fol. (vgl. Walther, musicalisches Lexicon unter Scacchi). *Paul Seiffert* ließ darauf eine „Anticribratio musica ad avenam Scacchianam" u. s. w. Danzig 1645 erscheinen (vgl. Forkel, allgemeine Litteratur der Musik I, S. 477).

Weichmann war also in derselben Zeit Cantor an der Altstädtischen Kirche in Königsberg, als *Heinrich Albert* die Organistenstelle an der Domkirche inne hatte. Soweit sich sehen lässt, stand Weichmann zu Albert und seinem Freundeskreise in keiner Beziehung; dass er sich aber von Albert hat beeinflufsen lassen, zeigt sein Werk: „Sorgen-Lägerin | (nicht wie von Winterfeld citirt „Sorgen-Lügnerin") das ist | Etliche Theile | Geistlicher vnd Weltlicher | zur Andacht vnd Ehrenlust dienende LIEDER. || 3 Theile. Königsberg 1648".*) Die Vorrede „An den Musicliebhabenden Leser" erinnert vielfach an Albertsche Vorreden. So sagt er, dass er die Lieder früher schon komponirt und jetzt erst „auff guter Freunde fleißiges Bitten vnd ansuchen" in Druck gegeben (vgl. Albert, Arien I. Teil, Vorrede). Er hebt hervor, dass, um sein Werk zu gebrauchen, Sänger nötig seien „die jhre Stimmen zu moderiren, vnd mit deutlicher vernehmung die Wörter fein hervorzubringen wissen." „Nechst diesem wird auch ein vollstimmiges Instrument, als Clavicimbal, Theorb &c. von nöhten seyn, gestalt auch in den meisten Liedern der vorgeschriebene Bass anstatt der Tabulatur dienen thut, deßfals auch eine Wissenschaft, wie mit dem General-Bass vmbzugehen ist, alhier erfordert wird." (Vgl. Albert, Arien 3. Teil, Vorrede). Es folgt eine der Albertschen sehr ähnliche Entschuldigung dafür, dass er geistliche und weltliche Lieder in ein Buch zusammengebracht (vgl. Albert, I. u. IV. Teil, Vorreden). Auch solle man nicht meinen, dass er mit diesen Melodieen grofse Kunst an den Tag legen wolle (vgl. Albert I, Vorrede). Das 1. Lied des 3. Teiles hat den Titel: Rede eines verstorbenen Jünglings aus dem Grabe, in Albert's Arien ist das 7. Lied des 2. Teiles überschrieben: Rede einer verstorbenen Jungfraw aus dem Grabe.

Den Gesang Stobaeus': „Laudent Deum" werden die Monatshefte gelegentlich im Abdruck bringen. *Die Redaction.*

Heinrich Albert über das Generalbass-Spiel.

Im 2. Teil der Arien, einer späteren Ausgabe derselben (mir liegt diejenige von 1651 vor, Stadtbibl. in Leipzig) sagt Albert im Vorwort an den „Günstigen Music-Freund," dass er den geistlichen Liedern nun ihre Mittel-Stimmen beigesetzt habe. Damit aber der „anfahende Musicus" auch die weltlichen Lieder, die nur aus Oberstimme und beziffertem Bass bestehen, mit einem Instrument richtig begleiten könne, giebt er ihm nachfolgende Regeln.

*) Siehe Müller's Musikkatalog der Bibl. in Königsberg, p. 400.

„1. Nehmet für bekannt an, dass alle Musicalische Harmonie, ob sie gleich von hundert Stimmen zusammen gebracht würde, bestehe nur allein in Dreien *Sonis*, und nothwendig die vierdte und alle übrige Stimmen mit einem unter diesen dreien in der Octava überein stimmen müssen.

2. So ist nun der General-Bass der unterste *Sonus* eines jeden Musicalischen Stückes, zu welchem man seine Consonantien, nach Andeutung des Componisten, ordnen und spielen sol.

3. Sind demnach allenthalben, wo nicht Zahlen oder *Signa* überzeichnet stehen, zu ergreiffen und zu spielen die *Quinta* und *Tertia*, nach dem natürlichen Thon, in welchem ein Stück gesetzet ist. Hiebei merket, dass Ihr solche Consonantien stets nahe bei einander haltet, und euch einer feinen Abwechslung derselben befleifsiget, dergestalt, dass in der Höhe des Basses meistentheils die Tertze ihm am nechsten sei, in der Tieffe aber die Quinte. Durch welche *observation* Ihr auch verhüten könnet, dass nicht Quinten oder Octaven hinter einander zu hören kommen, und etwa Verdriefslichkeit verursachen möchten.

4. Ihr möget auch zu den dreien *Sonis* noch eine oder bisweilen mehr Stimmen spielen, und ist erstlich diese die beste, so mit dem *Basso:* hernachmals die, so mit der Quinte in der Octava zusammen klingt.

5. Weil aber in allen wolgesetzten Stücken die *Consonan*tien mit *Dissonantiis* nach gewisser Art vermischet und in einander gleichsam geflochten sind, (welches man Bindungen oder *Syncopationes* nennet) Als werden dieselben in mehr ermeldtem *Basso* von dem *Componi*sten überal, wo es vonnöten, mit Zahlen angedeutet, nach welchen Ihr euch zum fleifsigsten richten und gute Achtung geben müsset. Sollen derowegen auf einem Flötwerk oder *Positiv* die gebundenen 2ten, 4ten, 7men, etc. auch in der That gebunden, und also auf dem *Clavier* angehalten sein. (Wie es denn auch gut ist die jenigen *Accor*den, so von einer zur andern Note sich schicken, ebenmäfsig zu behalten und nicht aufzuheben.) Auf einem *Instrument* aber, oder *Clavizimbal* (wie auch Laute, *Bandoer*) weil der Thon einer gerührten Saiten sehr bald verfällt und schwach wird, ist vonnöten, dass mit aufhebung der Finger so wol die Bindungen als *Consonan*tien zum öftern wiederholet und angeschlagen werden, also, dass bald die obere, bald eine der mittleren, bald die unterste Stimme sich rühre und ihre Gebühr thue.

6. Wo eine *Fuga* sich einstimmig anfängt, da haltet mit den *Consonan*tien so lang zurück bis die andere und mehr Stimmen darzu kommen.

7. Man sol nicht zugleich mit beiden Händen auf dem *Clavier* in die Höhe oder Tiefe fahren, sondern, wann der *Bassus* hinauf steigt, so sei *per gradus* oder *Saltus*, ihme mit den *Accor*den entgegen kommen, steigt er aber herunter, so geht man mit den *Accor*den aufwerts, doch mit solchem Beding, dass die Hände nicht zu weit voneinander kommen.

8. Geht der Bass *per gradus* mit geschwinden Noten auf oder abwerts, so fällt ins gemein allzeit die andere Note hinweg und wird solche allein gespielt, die *Accor*den aber, so zur ersten sich schicken, halten stille, wiewohl im Aufsteigen des Basses ins gemein zu vier geschwinden Noten mit den *Accor*den, so zur ersten von selbigen vieren sich schicken, still gehalten werden muss. Stehen aber die geschwinde Noten von einander, da müssen zu jedweder ihre sonderliche *Concordan*tzen gespielet werden.

9. Zu sonders nützlichem Unterscheid der *Ter*tien, ob *major* oder *minor* zu spielen, habe ich, wie viel andere *Musici* pflegen, die Zahl 3 und *Signum Chromaticum* ♯ gebraucht, dass man hierinnen nicht kan irren. Wie dann durch den Unterscheid der *Sex*ten, wann ich den *Typum* haben können, ich gleichfals unterweilen angedeutet. Gehabt euch wol und bleibt meinen Liedern und mir gewogen.

Heinrich Albert.“

Im ersten Teil sagt er in dem Vorwort an den Leser: Dieser Lieder, so ich bei einer und anderer Gelegenheit gesetzet, haben sich gute Freunde etwan zur Andacht und Ergetzung gebrauchet; und so ihr ihnen die Ehre anthut sie zu hören wollen, müsset ihr zuförderst einen haben, der nach Gelegenheit seines Instruments mit dem General-Basse recht wisse umbzugehen, auch nicht auf jedwedere Note mit vollen Händen zufalle und selbigen als Kraut hacke, (durch welche ungeschickte Handlung er vielleicht dieses Orts so verhasst gemacht ist, dass man schier nicht gerne von ihm hören wil.) Nachmals euch eines Singers gebrauchen, der nebenst anderer Erfordernüss, die Worte deutlich und wol heraus bringe, und in derselben Aussprach in denen Syllaben, so auf *Consonantes* oder *Diphtongos* enden, nicht eher den *Consonantem* oder letzten *Vocalem Diphtongi* anschlage, denn es zeit ist. Könnet ihr einen *Violon* dabei haben, werden solche Lieder umb so viel bessere Verrichtung

thun. Daneben auch dieses zu erinnern, dass der Sänger in denen Liedern, welche in *genere recitativo* gesetzet, (so auf die meisten Syllaben fusas haben) fast keines Tactes sich gebrauche; sondern die Worte, wie sie ungefehrlich in einer etwas langsamen und deutlichen Erzehlung ausgeredet werden, singe.“ *Eitner.*

Carlo Antonio Porta Ferrari.

Becker führt in seiner Literatur Sp. 308 einen Autor *Portaferrati* an, mit dem Werke: „Regole pel Canto fermo ecclesiastico. Modena 1732.“ Dieses Werk liegt mir vor,*) doch ist Name und Titel bei Becker so verstümmelt, dass kaum ein und das andere Wort mit dem Originale übereinstimmt. Der Titel heiſst:

Il Canto | Fermo | Ecclesiastico | Spiegato | A' Seminaristi Di Ferrara, | E Dedicato | All' Illustriſs., e Rever. Monsignor | Clemente Righi | Vicario Generale in detta città | da D. Carlo Antonio | Porta Ferrari | Sacerdote Bolognese | Manſionario, e Musico nella Cattedrale di Ferrara, e Maestro | di Canto nel Seminario. || In Modena MDCCXXXII | Per Bartolomeo Soliani Stampator Ducale.

1 Volumen in 4⁰ mit 8 Seiten Vorwort, 77 Seiten nebst einer unbedruckten Seite Text und einer Tafel. Das theoretische Werk ist in 10 Kapitel eingeteilt und enthält vielfache Notensätze zu 2 bis 6 Stimmen. Ein Register ist nicht vorhanden. *Eitner.*

Totenliste des Jahres 1882 die Musik betreffend.

Die Abkürzungen der citirten Zeitschriften sind folgende:

Bock = Neue Berliner Musikzeitung.
Guide = Le Guide musical, Brux. Schott.
Menestrel = Le Ménestrel Journal du monde music. Paris, Heugel.
Ricordi = Gazetta music. di Milano.
Signale = S. für die musik. Welt. Lpz. Senff.
Wochenblatt = Musikal. W. von Fritzsch in Leipzig.

Alberdi, Samuele, Spanier von Geburt, Musiklehrer, st. im Okt. in Buenos-Ayres.

Alberini, Nicola, Komponist, st. 29. Juli in Rom.

Albert, Max, Zittervirtuose, st. 4. Sept. zu Berlin.

Alvarez, Don Jose Maria, Kapellmeister, st. im Februar zu Tuy (Spanien).

André, Jean Baptiste, herzogl. anhaltischer Hofpianist und Kapellmeister, st. 9. Dez in Frankfurt a/M. (geb. 1823, Sohn Joh. Anton's.)

Angeli, Leopoldo, Maestro di musica, st. Ende des Jahres zu Mailand, 46 J. alt.

---

* **Im Besitze von Fräulein Therese von Miltitz.**

Armandi, E. M., Tenorist, st. im Jan. in Toulon (Guide Nr. 5).

Arnouts, Franz, Violoncellist, st. 3 Sept. in Port-Louis (Insel Maurizio), 25 J. alt.

August, Theodor, Musiklehrer, st. 15. Jan. zu Berlin.

Barchetto, Pietro, Orgelbauer, st. im März in Turin, 48 J. alt.

Baschetti, Cesare, Gesanglehrer, st. im Febr. zu London.

Baur, Jacques, Pianist und Komponist, st. im April zu Paris.

Beale, Charles James, Organist an St. Paul und Chordirektor am Kgl. Theater in London, st. ebd. 19. März.

Ben, Armand, Komponist von Chansonetten, st. 9. März zu Paris.

Bernard, Fräulein Caroline Richlings, Pianistin und Gesanglehrerin, st. 14. Jan. in Richmond (Guide Nr. 5).

Berthold, Karl Friedrich Theodor, Komponist und Hoforganist in Dresden, st. 28. April ebd.

Bertolasi, Giov. Batt., Tenorist, st. Ende des Jahres zu Verona, 75 J. alt.

Bertrand, H. F., Musiklehrer, st. 9. Dez. in St. Hubert.

Bianchi, Eliodoro, Dirigent, st. im Aug. in Bukarest, 43 J. alt.

Bianco, Giovanni, Sänger, st. im Sept. in Mailand, 31 J. alt.

Biscottini, Casimiro, Komponist, st. im Juni zu Mailand.

Bösendorfer, Frau Coelestine, ehem. Opernsängerin, st. im Okt. in Wien.

Bonne, Louis de, Organist, st. im Juni zu Castres, 69 J. alt.

Bonnisseau, J. A., Musikmeister und Komponist, st. im Okt. in London.

Borst, geb. E. P. Hoppenbrouwers — andere schreiben: E. B. Hoggenbrouwers — Sängerin, st. 24. März im Haag.

Botgorschek, Franz, geb. 23. Mai 1812 in Wien, Flötist, st. im April im Haag (Guide Nr. 18. 19). (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Im Jahrgang 14 der Monatshefte, pag. 119, habe ich *Lajart's* Herausgabe von *Lully's* Armide angezeigt und Seite 120 unten gesagt, dass Lajart den dreistimmigen Chören eine vierte Stimme hinzugesetzt habe. Mir lag damals nur die Partitur der 2. Ausgabe von der Armide vor und war ich im guten Glauben, dass sie ein Wiederabdruck der ersten sei; dies ist aber nicht der Fall, wie ich mich jetzt überzeugt habe (die 1. Ausg. ist seltener und nur in wenigen Exemplaren in Deutschland vorhanden) sondern sie ist nur ein Partitur-Auszug, der alle begleitenden Mittelstimmen weglässt und auch den Bass in ganz anderer Weise beziffert (Lully war bei der Herausgabe derselben schon lange tot). Mein Vorwurf gegen Herrn Lajart wird also in dieser Hinsicht hinfällig, was ich hiermit der Wahrheit gemäfs freiwillig bekenne. *Eitner.*

* Das beiliegende Bücherverzeichnis wird der Beachtung empfohlen.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Das deutsche Lied, Band 2, Seite 283—290. 2. Namen-Register zu den Katalogen von Vincenti, Seite 41—48.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XV. Jahrgang. 1883.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Die Oper.

(H. M. Schletterer.)

Der folgende interessante Aufsatz findet sich in einem alten seltenen Werke des Metzer Parlamentsrates und Conseilpräsidenten *Jacques Bernard Durey de Noinville* (1683—1768): „Histoire du Théatre de l'Opéra en France. Depuis l'établissement de l'Académie royale de Musique, jusqu'à présent. II. A Paris 1753. (2. Aufl. 1757.)

Eine Oper ist ein mit Tänzen, Maschinen und Dekorationen bereichertes Theaterstück in Versen, die in Musik und für Gesang gesetzt sind, ein populäres Schauspiel, bei dem Jedermann sein Vergnügen an der ihm zumeist convenirenden Sache finden kann. Die Musikfreunde, aus denen die gröfste Zahl der Opernbesucher besteht, schöpfen Befriedigung aus der Mannigfaltigkeit der Melodieen, der Schönheit des Gesangs, dem Wechsel der Symphonieen. Den Liebhabern des Tanzes, einzig auf die Divertissements aufmerksam, wird erwünschter Genuss in der häufigen Wiederholung heiterer, wunderbarer und glänzender Ballete und der Anmut der Tänzer und Tänzerinnen. Die Dekorationen beschäftigen gleichfalls die Bewunderer irgend eines berühmten Maschinisten. Neben so vielem überraschenden, die Sinne unterhaltenden Beiwerke erübrigt nur der Wunsch, dass das Gedicht immer auch der prächtigen Ausstattung entsprechen und so grofsen Aufwandes würdig sein möge. Dann wäre es von allen Schauspielen, die der menschliche Geist erfunden hat und je erfinden wird, nicht nur das glanzvollste, sondern auch das schönste und das

zumeist geeignete, uns zu gefallen. Auch kann man versichern, dass die Oper die Vereinigung der schönen Künste ist, der Poesie und Musik, des Tanzes, der Optik und Mechanik; mit einem Worte, sie ist das grofse Werk par excellence, wie es ihr Name schon darthut und der Triumpf des menschlichen Geistes.

In der That, welche seltenen Talente muss man nicht für die lyrische Poesie von der Natur erhalten haben, um Stücke wie der bewundernswerte *Quinault* oder der Dichter *La Motte* schreiben zu können? Welche Musikkenntnisse muss man nicht besitzen, um dem berühmten *Lully* oder dem gelehrten *Rameau* gleich zu kommen? Welchen veredelten Geschmack um zu singen wie *Beaumavielle* und *Thevenard*, *Dumesnil* und *Jeliotte*, die *la Maure* und *Fel?* Welche Grazie im Tanz, um *Balon* und *Dupré* oder die charmanten Künstlerinnen *Prevost*, *Lany* und *Lionnois* zu erreichen? Und welches Verständnis der Dekorationen und Mechanik, um Maschinen und Scenerien herstellen zu können wie der *Marquis de Sourdeac* oder der berühmte *Servandoni?* Man erkennt daraus, wie schwer das Gelingen einer Oper ist und wie viele Dinge dazu gehören, sie vollkommen und angenehm zu machen. Wir haben dies seit dem Anfange dieses (18.) Jahrhunderts sehr empfunden, ja schon seit dem Tode Quinault's (1688) und Lully's (1687), denn beide, der Dichter und der Musiker, unersetzlich für alle Zeit, schienen für einander geschaffen zu sein.

Man kann die Musik als die Seele der lyrischen Dichtung ansehen; aber das Genie des Musikers muss sich dem der Dichtung ganz hingeben, was nicht so leicht ist. Wäre das Talent für Poesie und Musik in einer Person so vereinigt, so liefse sich diese Schwierigkeit ebnen und man dürfte hoffen vollkommene Opern zu sehen, wenn die Dichter Musiker oder die Musiker Dichter wären.

Die Tragödie hat zum Gegenstand den Schrecken und die Leidenschaft, die Komödie die Schilderung und Reform der Sitten; aber man vermag nicht so genau Zweck, Inhalt und Gegenstand der Oper, bis jetzt nur das Amüsement müfsiger und musikliebender Zuschauer, festzustellen. Die Operndichtung eignet sich für alle Arten Sujets und umfasst gleichzeitig das Heroische, Pastorale und Komische. Götter und Zauberer, Könige und Hirten nehmen abwechselnd die Scene ein; im Handumdrehen sieht man sich in den Himmel oder die Hölle versetzt. Der Zuschauer, überall hin geführt, fühlt seine Sinne verwirrt durch eine Illusion, die ihn imponirt und durch den steten Wechsel der seine Aufmerksamkeit nicht ermüdenden Situa-

tionen; denn das Eigentümliche der Oper ist, Geist, Auge und Ohr in gleicher Bezauberung zu halten.

Die drei Einheiten, ein wesentliches Gesetz der dramatischen Dichtung, lassen sich im Entwurf einer Oper nicht berücksichtigen. Das Gedicht gleicht einer Person, auf der unser Blick mit Wohlgefallen ruht, obwohl ihre Züge unregelmäfsig sind, oder einem Gebäude, das gefällt, wenngleich die Regeln der Architektur bei dem Entwurf des Planes nicht genau beobachtet wurden. Für das Gesicht und Gehör gemacht, ist die Oper ein Schauspiel aus so vielen Teilen zusammengesetzt, dass es sehr schwer ist hier Vollkommenes zu leisten.

*St. Evremont**) beginnt seine Kritik über die Oper, indem er sagt: Obwohl die Sinne durch Glanz und Pracht dieses Schauspiels angenehm berührt werden, wird man dennoch, da der Geist nichts Fesselndes darin findet, bald gelangweilt und verfällt unvermeidlicher Abspannung." Aber eines der Dinge die ihn zumeist ärgern, ist, dass das ganze Stück von Anfang bis Ende gesungen wird, wie wenn die dargestellten Personen sich darum lächerlich aufgeputzt hätten, um gewöhnlichste oder wichtigste Angelegenheiten ihres Lebens singend abzumachen. „Kann man sich denken, dass ein Herr seinen Diener singend ruft oder ihm einen Auftrag giebt? dass ein Freund dem andern singend seine Geheimnisse anvertraut? dass man im Rat singend seine Meinung abgiebt oder Befehle singend ausdrückt und dass man sich im Kampf melodisch mit dem Degen und Wurfspiefs tötet? Die Oper ist ein bizarrer Mischmasch von Poesie und Musik, in dem sich Dichter und Musiker gegenseitig hindern und mit der gröfsten Mühe ein schlechtes Werk hervorbringen."

Du Freny urteilt dagegen von der Oper in seinen „Amusements sérieux et comiques" ganz anders: „Sie ist ein bezaubernder Aufenthalt, das Land der Metamorphosen. Man sieht darin die plötzlichsten Veränderungen. Die Menschen werden im Moment zu Halbgöttern, die Göttinnen Sterbliche. Hier hat der Reisende nicht die Mühe durchs Land zu streifen. Die Länder ziehen vor seinen Augen vorüber. Ohne sich von der Stelle zu rühren, kommt man von einem an das andere Weltende, von der Unterwelt in die elysäischen Felder. Langweilt euch eine schreckliche Wüste, ein Wink versetzt euch in der Götter Gefilde und wieder ein Wink in

*) *Charles de Marguetel de Saint-Denis, Sieur de Saint Evremont*, geb. zu Saint-Denis du Guast, Dep. Basse-Normandie, 1. Apr. 1613, gest. in der Verbannung in London 20. Nov. 1703, ein bekannter französischer Philosoph und abgesagter Gegner des Opernwesens.

das Land der Feen, und die Feen der Oper bezaubern wie die anderen, aber ihre Bezauberungen (die Schminke ausgenommen) sind natürlicher. Die Bewohner der Opernländer sind etwas bizarre Völker; sie sprechen nur indem sie singen, sie gehen nur indem sie tanzen und oft thun sie das eine oder andere, wenn sie am wenigsten dazu aufgelegt scheinen. Sie alle sind vom Herrscher des Orchesters abhängig, eines so unbeschränkten Fürsten, dass er mit dem Heben oder Senken eines Scepters, das er in Form einer Rolle in der Hand hält, alle Bewegungen dieses launenhaften Volkes regelt. Gesundes Urteil ist selten unter diesen Nationen; da sie den Kopf voll Musik haben, denken sie nur an Gesänge und den Ausdruck der Töne, indes haben sie die Kenntnis der Noten so weit gebracht, dass, wenn ein Urteil in Noten geschrieben werden könnte, sie alle vom Blatte weg urteilen würden".

Um nach dieser kleinen Abschweifung wieder ernsthafter zu werden, sagen wir, dass unter den öffentlichen Schauspielen, die das Vergnügen allein der Welt zur Zerstreuung verliehen zu haben scheint, die musikalischen Vorstellungen den ersten Rang beanspruchen dürfen, weil sie älter als die Mehrzahl anderer Schauspiele sind, denn schon Griechen und Römer erfanden und übten sie, um das Volk zu erfreuen und sie dienten ihnen gleichzeitig zur Verherrlichung ihrer Feste und Ceremonien. Wenn sie aber, wie mehrere Schriftsteller behaupten, bei den Griechen entstanden, muss man ihre Vervollkommnung den Italiänern zuerkennen, obwohl die Opern bei ihnen erst um die Wende des 16. u. 17. Jahrh. erschienen.

Man gab, um ihnen gute Aufnahme zu sichern, den dramatischen Handlungen der ersten Opernversuche allen Schmuck. So lange sie nur die Schönheit der Komposition für sich hatten, betrachtete man sie wie andere in Recitativen und Chören gesungene Musikstücke, aber so bald sich ihnen alle Vorzüge der Schauspiele verbanden, der Scenenwechsel, kunstreiche Maschinen, Kostüme und das Orchester vereint mit allen sonstigen Schönheiten der grofsen Tragödie, wurden diese Vorstellungen in ganz Italien, wo die Theater so zweckmäfsig, die Dekorationen so schön und mannigfaltig, die Maschinen so ineinandergreifend, die Stimmen so angenehm sind und die Musik so gelehrt ist und den Leidenschaften und Bewegungen der Seele so angepasst, mit Beifall aufgenommen. Die beiden kunstliebenden Päpste aus dem Hause Medici, Leo X. und Clemens VII., förderten die Ausbildung der Oper wesentlich. Baltasar Perruzzi erneuerte die alten Dekorationen, als der Kardinal Bernhard de Bibienne vor

Leo X. 1516 die Komödie „La Calandra“ aufführen liefs, eines der ersten musikalischen Stücke, das auf dem Theater gesehen wurde. Italien sah nie prächtigere Dekorationen als die von Perruzzi.

Als dem Bruder Karls IX. 1573 durch polnische Magnaten die Krone der Jagellonen angetragen wurde, gab die Königin-Mutter den Gesandten Feste von verschwenderischer Pracht, unter anderen auch ein Ballet wie man es reicher und schöner zuvor nie gesehen hatte. In einen grofsen von Fackeln erleuchteten Saal wurde ein mächtiger versilberter Felsblock geschoben, auf dem in Nischen, die die Form von Wolken hatten, 16 der schönsten Hofdamen (die 16 Provinzen Frankreichs personifizirend) safsen. Nachdem der Fels die Runde gemacht und die Schönen von allen Anwesenden gesehen worden waren, verliefsen sie ihre Plätze und tanzten nach der Weise eines von 3 Musikern gespielten gefälligen Kriegsmarsches ein seltsames Ballet.

Ueber das Ballet, das bei der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse mit Mad[elle] von Vaudemont aufgeführt wurde, sagt das Tagebuch König Heinrichs III:

„Am 18. September 1581 wurden der Herzog von Joyeuse und Margarethe von Lothringen, Tochter des Nicolas von Vaudemont und Schwester der Königin, in der Kammer der letztern verlobt und am folgenden Sonntag, 24. Sept., um 3 Uhr Nachmittags in der Pfarrkirche von S. Germain l'Auxerrois getraut. Der König führte die Braut zur Kirche, gefolgt von der Königin, den Prinzessinnen und Hofdamen, alle so reich und prächtig gekleidet, dass man sich nicht erinnern konnte, in Frankreich je Prachtvolleres gesehen zu haben. Die Gewänder des Königs und des Bräutigams waren ähnlich und so mit Stickereien und Edelsteinen bedeckt, dass es unmöglich war, sie zu schätzen. Es war solcher Glanz dabei, dass die Façon allein 10,000 Th. kostete und gleichwohl bei den 17 Festlichkeiten, die auf königlichen Befehl sich nach der Hochzeit folgten, bei den Prinzen und hohen Herren, den Verwandten der Braut und den übrigen Grofsen des Hofes, alle Herren und Damen die Anzüge wechselten, deren Mehrzahl aus drap d'or und d'argent war, überreich mit Ornamenten, Spitzen, Gold- und Silberstickereien und wertvollen Steinen in grofser Zahl besetzt. Die Kosten waren so grofs — die Turniere, Mascaraden, Geschenke, Tänze, Musikaufführungen und Livreen inbegriffen — dass das Gerücht ging, der König sei nicht unter 120,000 Thalern weggekommen. Heinrich III. gab den Dichtern *Pierre de Ronsard* und *J. Ant. Baif* für die Verse zu dem

schönen von ihnen angeordneten Ballete, jedem 2000 Th. und machte sich verbindlich, binnen 2 Jahren dem Bräutigam 400,000 Th. als Mitgift der Braut zu bezahlen. Sancy berichtet, dass *Claudin*, Musiker am Hofe dieses Königs, von ihm komponirte Lieder bei dieser Hochzeit vortrug, die einen der anwesenden Hofherrn so hinrissen, dass er schwörend und fluchend den Degen zog und sich durchaus schlagen wollte. Der Sänger änderte dann plötzlich die Melodie und brachte so diesen jungen Seigneur wieder zur Vernunft zurück. Den König amüsirte dieser Vorfall höchlich. An einem der Festabende wurde das berühmte „Ballet comique de la Royne" getanzt, das von La Chesnaye, Almonsenier des Königs, Ronsard und Agrippa d'Aubigné verfasst, von Beaulieu, Salmon und Baltasar de Beaujoyeux in Musik gesetzt war und dessen Inscenirung allein die ungeheure Summe von 360,000 Liv. gekostet haben soll.

Noch vor Ende des 16. Jahrh. (1596) erregte eine andere theatralische Aufführung grofses Aufsehen, das Pastorale: „L'Arimène" von Nic. de Montreux, gen. d'Olexis de Mont-Sacré, in einem Schlosse des Herzogs von Merceur bei Nantes dargestellt.

Einen ganz besonders glänzenden Aufschwung nahm das Opernwesen in Venedig, wo auf verschiedenen Bühnen, zwischen 1637 und 1700, 650 neue Werke zur Aufführung gekommen waren. Man spielte nur im Winter. Einem ersten Sänger wurden für die Dauer des Karnevals damals schon 100 Goldzechinen bezahlt. Venedig war auch der Sammelplatz aller Gesangskünstler (das was man heute in Wien und Berlin die Schauspielerbörse nennt). Von dorther liefs auch Kardinal Mazarin alle Operngesellschaften kommen, durch deren Vorstellungen er den jungen König würdig zu unterhalten, die Königin-Mutter zu zerstreuen und sich ihre und des Hofes Gunst zu sichern suchte. Allerdings waren das sehr kostspielige Vergnügungen und nur mit herzbrechenden Seufzern griff die geizige Eminenz in den Säckel, wenn es galt die Unkosten zu begleichen. Diese Schauspiele, in denen die Schönheit der Stimmen, die Mannigfaltigkeit der Sinfonieen, der wunderbarste Dekorationswechsel, die überraschende Präcision der Maschinerien und die Pracht der Kostüme gleicherweise überraschten, vermochten dennoch nicht den Beifall der französischen Zuschauer zu gewinnen. Die Aufführungen der Opern: „La festa theatrale de la finta pazza" von Giulio Strozzi (1645), „Orfeo ed Euridice" von Cl. Monteverde (1647), „Xerxes" (1660) und „Ercole amante" (1662) von Cavalli u. s. w., die im Saale Petit-Bourbon oder im petit salle du Palais-Royale stattfanden, vermochten

keine Wirkung zu machen. Man wollte in Frankreich italiänische Opern durchaus nicht hören; der Grofsteil des Publikums verhielt sich grundsätzlich ablehnend gegen die welsche Musik. Vergebens schrieb der Gründer der Gazette de France, der Doktor Théophraste Renaudot, überschwengliche Kritiken in sein Blatt, besangen die Dichter Franç. Maynard und Vinc. Voiture die Verdienste und Opfer Mazarins in schmeichelhaften Sonetten; die Zuhörer blieben ungerührt. Bessern Erfolg hatten die Werke französischer Verfasser, die Schauspiele mit Musik von dem grofsen Corneille: „Andromede“ (1650) und „Les Amours de Medée“ [„La Toison d'Or“] (1661), die Ballete Isaac de Benserade's, in denen der junge König und die höchstgestellten Herren und Damen von dessen Hofe oft und gern persönlich mitwirkten und die lustigen Komödieen Molière's, zu welchen Lully jene beliebten Tanzweisen schrieb, durch die er sich die Gunst Ludwigs XIV. in so hohem Grade erwarb.

Nach vielen Versuchen und schweren Kämpfen gelang es endlich dem Dichter *Pierre Perrin* und dem Musiker *Robert Cambert* den Franzosen eine nationale Oper zu geben. Schon 1659 kam das von beiden verfasste Singspiel: „La Pastorale“ zur Darstellung. Am 28. Juni 1669 erhielt dann ersterer ein königl. Patent, das ihn berechtigte eine kleine Académie de l'Opéra zu gründen. Mit „Pomone“, Opéra ou representation en musique, wurde am 19. März 1671 die französische Oper im neuerbauten Schauspielhause, im Jeu de paume de la Bouteille, gegenüber der Strafse Guénégaud, eröffnet und damit ein langgenährtes Verlangen und ein lange gehegter Wunsch der Nation befriedigt. Den beiden oben genannten Verbündeten gebührt der Ruhm, die Urheber und Begründer eines Instituts zu sein, das sich in so glänzender, ruhmreicher und bedeutungsvoller Weise entwickelte und das noch heute in der Académie de Musique in Paris lebenskräftig fortbesteht.

Nachträge
zur Bibliographie der Werke Erasmus Kindermann.

Herr Organist *E. Bohn* in Breslau und Herr Prof. Dr. *R. Wagener* in Marburg sind im Besitze folgender Werke obigen Autors:

1. Musicalisches | HErzen-trost-Blümlein | Mit einer singenden Stimm und 2 Discant Violen, sampt dem General Bafs comp: | Auf die Heilige Menschwerdung vnsers HERRN JESU CHRISTI gerichtet |

zu sonderlichen Ehren vnd Gottseeligen Wolgefallen | denen Erbarn vnd Vesten Herren | Christopf | vnd Jacob Gammerſsfeldern Gebrüdern | Als sonderbahren Liebhabern der Musik | vnd seinen Hochgeehrten Herren Fautorn | in Unterdienstlichkeit dedicirt .... Erasmus Kindermann | zu S. | Egidien Organist. || Nürnberg | Gedruckt durch Johann Friderich Sartorium. 1643. (Folgen noch einige Zeilen in lateinischer Sprache.)

3 Bl. einseitig bedruckt und 1 Bl. Bassus cont. in 4°. Anfang: Jubiliret, musiciret.

Bibl. des Herrn Prof. Dr. Wagener.

2. Harmonia organica | In Tabulaturam Germanicam composita. | I | Praeambula per omnes Tonos Figurales | II Fantaſiae | III Fugae | IV Intonationes | V Magnificat | Autore | Johanne-Erasmo Kindermann Norimberg: | Organiſta Aegidiano || Norimbergae | aere inciſa, sumptibus Authoris | Fuga 3 & 7 voc. (folgen 10 Musiknoten im Tenorschlüssel mit dem Text: Anfang bedenk das Endt.) Anno MDCXLV. |

1 vol. in kl. Fol. Titelbl. und 24 Seiten, Bll. einseitig bedruckt. Am Ende ein Kanon a 10 zum Text: In Gottes Hand steht Anfang Mittel End. Enthält 14 Praeambula, 1 Fantasie, 7 Fugae, 2 Intonationes und 1 Magnificat.

Bibl. des Herrn Prof. Dr. Wagener.

3. Musicalische | Friedens | Freud | Welche mit 1 und 2 singenden Stimmen beneben 3 | Violen in Ritornello (so man will) kan Musicirt wer- | den | sambt dem Generalbaſs | componirt | durch Johannem Erasmum Kindermann Norimber- | genſem zu St. Egidien Organisten | Im Jahr | Nurnberg | umb- | gsetzt heiſt frisch grün Reben | sein Weinberg Werth frieds traubn thu gebn | (d. h. 1649) || Gedruckt zu Nürnberg | Bei Wolffgang Endter. |

14 Bll. in kl. Fol. mit 14 Liedern, davon 2 zu zwei Stimmen. Die Texte sind von *Joh. Vogel* und *Joh. Klai.*

Bibl. des Herrn Prof. Dr. Wagener.

4. Göttliche Liebesflamme: Das ist, | Andachten, Gebet, und Seufzer, | über | Das Königliche Braut- | Lied | Salomonis, | ..... Mit künstlichen Kupfferstücken, und an- | mutigen Liedern, welche auf bekante und abson- | derliche neue Melodeyen zu singen, | aufgesetzet: | Zum fünfften mal aufgelegt von neuem ver- | mehret und verbessert: | Durch | Johann Michael Dilherrn. | Mit Churfürstlicher Sächsischer Freyheit. || Nürnberg, in Verlegung Christoph Enders, | Buchhändlers, 1664. |

Dreimal 34 Bogen in 12°. Ded. von Dilherr, Datum Nürnberg 25. März 1654. Vorrede von G. P. Harsdörffer, sodann 2 Gesänge für C. und B.: (Wo hast du dich hin verborgen. Der schnee und Regen ist dahin). Auf Bogen Aa 9:

Folgen | Die Noten, oder | Melodeyen aller vor- | hergehenden Lie- | der. | Mit 2 Stimmen, in ein | Clavicimbel oder Spinet zu | musiciren, | componirt | von | Joh. Erafmo Kindermann | Organisten zu Sanct. | Egydien. || Anno 1651. |

Darauf von pag. 570—611 zwanzig Lieder für C. und B. Die beiden Stimmen einander gegenübergedruckt. I. Ein Liedlein wil ich singen. XX. Nunmehr beginnt die Schatten Nacht.

Bibl. des Herrn Organisten E. Bohn in Breslau.

Totenliste des Jahres 1882 die Musik betreffend.

(Fortsetzung.)

Bouchet, Mme. Achille, Sängerin, st. Ende des Jahres oder in den ersten Tagen von 1883 zu Paris.

Bowling, John, Musiklehrer, st. 16. April zu Paris, 65 J. alt.

Bowmaker, Charles, Chormeister, starb 12. April in London, 54 J. alt.

Boyer, Francesco, Komponist geistlicher Musik, st. im August in Carcasonne.

Brand, Willem, Orchesterdirigent, st. 2. Februar zu Antwerpen, 29 J. alt.

Brandt, Karl, Komponist, st. im Juli zu Strafsburg.

Bruck, Thomas, Direktor der Trompeterschule zu Saumur, st. im Februar daselbst.

Callcott, William Hutchins, Komponist, starb 5. August in London, 74 J. alt.

Campana, Fabio, Opernkomponist, st. 1. (2. nach Guide) Febr. in London. Seit etwa 30 Jahren in London als Gesanglehrer lebend. (Voss Nr. 71. Bock 63. Signale 251.)

Carisio, Luigi, ehemaliger Sänger, starb im November in Mailand, 72 J. alt.

Casamitjana, Don Juan, geb. 10. Juli 1805 zu Barcelona, Komponist, Flötist und Militärmusikdirektor, starb im April in Valencia.

Castri, Frl. Pauline, ehm. Sängerin, st. 16. Okt. in Paris.

Cerutti, Calisto, Komponist, st. im Febr. zu Turin.

Charlemange, Crevel de, Literat und Musiker, st. Ende August in Paris. (Menestrel 320. Guide Nr. 38.)

Cheri, siehe Cizos.

Cicerchia-Rossi, Pietro, Sänger, st. im April zu Rom.

Cisos, Victor, gen. Cheri, Violinist, Komponist und Dirigent, nahm sich im Nov. in Paris das Leben, 52 J. alt. (Guide Nr. 46.)

Cogniard, Hippolyt, Musikdirektor, starb 9. Februar zu Paris. (Signale 217.)

Conventry, nach anderen Coventry, Frau Gerard, geb. Harriet Prytherch, st. 7. Aug. zu Southend, 33 J. alt.

Compta, Eduard, Musiklehrer, starb 20. Juni zu Madrid. (Menestrel 248.)

Concordia, Domenico, Komponist und Gesanglehrer, st. 23. März zu Macerata.

Conly, Georg, Bassist, st. 25. Mai zu Chesterfield (V. St. Amerikas).

Coronaro, Giovanni, de Vicence, Komponist, nach anderen auch Violinist, st. im März zu Bologna.

Cottardi, Antonio, Sänger, starb im März in Mailand, 42 J. alt.

Coyon, Emile, Fagottist und Herausgeber der „Annuaire musical" (seit 1878), st. im März in Paris, 52 J. alt.

Crevel, siehe Charlemange.

Daubert, Hugo, Violoncellist, st. 2. Juli zu London.

Decker, Frau von, geb. Pauline Schätzell, einstige Sängerin, st. 9. Sept. zu Berlin. (Biogr. Bock 293.)

Delabarre, Albert, Organist, Repetitor am Conservatorium in Brüssel und Musikkritiker, st. 2. April zu Brüssel. (Guide Nr. 14.)

Delacroix, Edmond, Präsident der „société royale des Choeurs" zu Gent, st. daselbst 22. Jan. (Guide Nr. 5.)

Dellepiane, Bartolomeo, Violinist, starb im August in Genua, 35 J. alt.

Demeur, Jules Antoine, Flötist, starb 21. August in Paris, fast 68 J. alt. (Guide Nr. 36.)

Descroseaux, Armand, Sänger, st. 25. April zu Paris, 32 J. alt.

Devrient, Dorothea (geb. Boehler), Sängerin, st. 29. Mai zu Blasewitz bei Dresden. (Guide Nr. 24/25.)

Dielman, John C. H., Musikdirektor im Colleg Mount St. Mary's, st. 19. Okt. in Emmettsburg (Maryland) 72 J. alt.

Dötsch, August, Violoncellist, st. 19./20. Nov. in Wiesbaden.

Dorn, Adele, Schwester des Kapellmeisters, Inhaberin einer Klavierschule, st. 20. Aug. zu Berlin. (Biogr. Bock 278.)

Dray, Maurizio, de Fossano, Musiklehrer, starb im Januar zu Turin, 84 J. alt.

Dumas, Jean, ehemaliger Tenorist, starb im November in Paris, 42 J. alt.

Edler, Joseph, Professor am Wiener Conservatorium, st. 2. Nov. ebd.

Egerton, William, Violinist a/d. Privatkapelle der Königin von England, st. 8. Nov. in London, 47 J. alt.

Eghard, Bassbuffo, st. im Febr. in Prag.

Eisfeld, Theodor, nassauischer Hofkapellmeister, geb. 11. April 1816 in Wolfenbüttel, st. 2. September in Wiesbaden. (Wiesbadner Tagblatt Nr. 211, daraus die Signale 745 mit Fehlern.)

Engel, Joseph, nach Signale und Wochenbl.: Friedrich, Violinist und Concertmeister, st. 3. Febr. zu Oldenburg.

Engel, Karl, aus Hannover, Vorsteher der Abteilung für Musik-Instrumente im Kensington-Museum und Herausgeber wertvoller Werke über alte Musik-Instrumente, st. in Kensington den 17. Nov.

Erfi, Giovanni, Sänger. st. im Dez. in Mailand, 42 J. alt.

Erl, Joseph, Opernsänger in Dresden, starb 9. Februar daselbst. (Signale 202.)

Eschmann, Julius Karl, Verfasser vieler klavierpädagogischer Werke, st. 27. Oktober, nach anderen den 25., in Zürich, 57. J. alt.

Essex, Gräfin von, einst die gefeierte Sängerin Katharine Stephens, seit 1838 verheiratet, starb am 22. Februar, 87 J. alt, in London.

Eveillé, Auguste L', Komponist und Orchesterchef, st. 26. Jan. zu Paris, 53 J. alt.

Fantoni, Alfonso, st. im Juli zu Piacenza, 43 J. alt.

Federico, Raffaele, Pianist, st. im Januar in Neapel, 28. J. alt.

Federighi, Abt Pietro, Gesanglehrer, st. 15. April zu Florenz.

Felissent, Fleury, Kapellmeister, st. 2. April in Treviso, 51 J. alt.

Fernau, Alexandre Eugen Josef, Komponist, starb 26. Sept. in Antwerpen, 46 J. alt. (Guide Nr. 40.)

Ferrara, Bernardo, Violinist, st. im Aug. in Vercelli; geb. ebd. 7. April 1810. (Ricordi 375 Biogr.)

Ferrugia, Lorenzo, Violinist, st. im Jan. in Malta.

Fichtner-Spohr, Frau Auguste, Kammersängerin, st. 1. August in Koburg.

Fischer, Frl. Marie, Sängerin, st. 8. Jan. bei Brüssel. (Guide Nr. 2.)

Flores, Luigi, Komponist, starb im Mai zu Neapel, 56 J. alt.

Forestier, Joseph, Cornettist, st. 13. Nov. bei Paris.

Fournier, Emile, Cornettist und Director der musikalischen Gesellschaft zu Lyon, st. daselbst im Jan., 44 J. alt.

Fuchs, Simon Heinrich Alexander, Balletmeister des Chatelet-Theaters zu Paris und Komponist von Tänzen und Ballets, starb daselbst 23. Juli. (Bock 247.)

Fürstnow, Heinrich, Dirigent, st. im Nov. in Hamburg.

Gaïba, Alessandro, Violinist, starb im September in Bologna, 56 J. alt.

Gaiani, Giovanni, Pianist, st. 27. Aug. in Bologna, 60 J. alt.

Galli, Cesare, von Pavia, Komponist, st. im Febr. zu Rivarolo.

Garamendi, Don Jose Gainza y, Pianist, st. im März zu Madrid. (Guide Nr. 11.)

Garcia, Don Raffaele, Tenorist, st. im März zu Granada (geb. 1801 zu Alcala).

Gardoni, Italo, Opernsänger, geb. 1820 zu Parma, Tenorist, st. 27. März zu Paris. (Guide Nr. 14.)

Gillau, Léopold, Direktor der Gesellschaft „les Fanfares Guioz", st. 14. Febr. zu Charleroi.

Giordano, Sebastiano, ehem. Bariton, st. im Okt. in Neapel.

Girardini, Antonio, Komponist, st. im April zu Padua.

Gippa, Giovanni, Komponist, starb im April zu Mailand, 73 J. alt.

Gluck, Karl, Komponist, st. im April in Florida.

Godfrey, Frédéric, Tanzkomponist, starb 28. August in London, 45 J. alt.

Gottardi, Antonio, Tenorist und Gesanglehrer, starb im März in Mailand, 42 J. alt.

Grassoni, Giovanni, Komponist, st. 13. Juli in Ancona, 68 J. alt.

Grimm, Karl Constantin Louis, Harfenist und Besitzer einer Geigenfabrik zu Berlin, st. daselbst 23. Mai. (Signale 533.)

Guerreau, Auguste, Violinist, starb 3. Juli zu Paris, 59 J. alt. (Menestrel 255.)

Guillen, Espin y, Komponist und Musikschriftsteller, st. 24. Juni zu Madrid. (Guide Nr. 28/29.)

Gutheil, Alexander, Musikverleger in Moskau, starb 5. Dez. ebd.

Gutmann, Adolph, Pianist und Komponist, st. 27. Okt. zu Spezia. Freund Chopin's. Geb. in Karlsruhe. (Bock 359.)

Haertel-Hauffe (andere schreiben Hausse) Louise, geb. 2. Januar 1837 zu Duben, Pianistin, gest. 20. März zu Leipzig.

Harding, Edward, einst Sänger, dann Musikverleger in New-York, st. daselbst 20. April.

Hartkäs, Wilhelm, Organist, st. 12. Sept. in Berlin, 77 J. alt.

Heinrich, J. G., Musikdirektor und Organist in Sorau, st. daselbst 17. Januar.

Hertz, Christian Adolf, Schriftsteller über Musik und Dichter, st. 21. Aug. in Kopenhagen. (Musik. Centralbl. in Lpz. p. 331.)

Hiles, John, Musikschriftsteller, st. 4. Febr. zu Manchester.

Hoffmann, Franz, Komponist, st. im Juni zu Fiume.

Imbimbo, Oreste, Sänger, st. im Okt. in Neapel.

Jaell, Alfred, Komponist und Pianist, st. 27. Februar zu Paris. (Biogr. Guide Nr. 9.)

Jaspers, Karl, Kaplan in Straelen, geboren 26. Juli 1835, gest. 28. Juni, Komponist von Kirchengesängen. (Biogr. in Böckeler's Gregorius-Bl. p. 92.)

Jatho, Hofmusikdirektor in Darmstadt, starb Ende des Jahres, 57 J. alt.

Jourdain, Ferdinand, einst Baritonist, später Theaterdirektor, st. 9. Januar zu Paris.

Kabatek, R. A. Guitarist, st. 3. Jan. in Leipzig, 46 J. alt.

Kastner, Georg, Sohn des bekannten Komponisten, Musiker und Erfinder des „Pyrophone“, st. im April zu Strafsburg, 30 J. alt.

Kéler Bela, eigentlich Albert Paul von Kéler, Kapellmeister und Tanzkomponist, st. 20./21. Nov. in Wiesbaden. (Bock 382.)

Kelly, John, Violinist, st. 6. März in London, 62 J. alt.

Kelm, Joseph, Sänger, st. 29. Jan. zu Paris. (Biogr. Guide Nr. 6.)

Kinns, Alfred George, Organist zu Hoxton, starb 20. Februar zu London, 27 J. alt.

Klaufs, Carl, Organist a/d. St. Katharinenkirche in St. Petersburg, früher in Leipzig lebend, starb 14. November in Petersburg. (Signale 970.)

Kolbe, Kammermusiker in Hannover, st. 3. Aug. ebd.

Kolderup, Frl., Sängerin in Kassel, st. im Sept. in ihrer Heimat Norwegen, wo sie Genesung suchte.

Kücken, Friedrich Wilhelm, Liederkomponist, starb 3. April in Schwerin i./M. (Biogr. Bock 114. Allgem. musik. Ztg. von Chrysander 253.)

Kufferath, Louis, geb. 10. Nov. 1811 zu Mühlheim a/d. Ruhr, gest. 2. März bei Brüssel, Pianist, Komponist, Direktor der Musikschule zu Leuwarden. (Guide Nr. 10.)

Kullack, Prof. Dr. Theodor, Königl. Hofpianist, Direktor und Gründer der „Neuen Akademie der Tonkunst“ zu Berlin, starb 1. März daselbst.

Kunkel, Jacob, Komponist und Schriftsteller, st. 16. Okt., 36 J. alt in St. Louis, Ver. St. Amerikas.

Kurz, Louis, Musikdirektor, st. 26. Mai in Neuenburg (Schweiz), 71 J. alt.

Labro, (nicht Labor) Nicolas Charles, Contrabassist am Conservatorium zu Paris, st. daselbst 29. Mai, 72 J. alt.

Labory, Henri Joseph, Komponist, st. 7. Aug. in Velaine-sur-Sambre (Belgien), 39 J. alt.

Lamperti, geb. Amalia Conte, Sängerin, st. im Juli zu Monza.

Landowski, Frau Julie, geb. Vieuxtemps, Concertsängerin, starb in Algier im November.

Latour, Pierre, hiefs eigentlich Eduard Marck, Komponist und Schriftsteller, st. 6. Jan. in Philadelphia. (Guide Nr. 9).

Lebacqz, Edmond, Clarinettist, st. 26. März zu Roubaix.

Lejeune, Louis Desiré, geb. zu Paris den 15. September 1799, Kunstmäcen und Violinist, starb 29. Mai zu Antwerpen. (Guide Nr. 26/27.)

Lindridge, George, einst Organist an St. Mary's-in-the-Castle zu Hastings, st. 7. Sept. in London.

Lingiardi, Luigi, Orgelbauer, st. im Aug. in Pavia.

Loriani, Fräulein Chiarina, Sängerin, starb im Januar in Nizza, 22 J. alt. Andere schreiben „Laura Loriani“ und zeigen den Tod erst im April an.

Lührfs, Karl, Komponist, st. 11. Nov. in Berlin.

Luoni, Cesare, Musiklehrer, st. 23. Febr. in Mailand.

Maggioni, Francesco, Violinist und Orchesterchef, st. im Okt. in Mailand.

Magen, Giulio, Orgelbauer, st. im Aug. in Agen.

Magi, Fortunato, Komponist und Lehrer, st. 26. Mai zu Venedig.

Maino, Paolo, Instrumentenmacher, st. im Oktober in Mailand.

Mannstädt, Fräulein Frida, Harfenvirtuosin, starb 7. August in Dresden, 19 J. alt.

Marchi, Angelo de, Sänger, st. im Jan. zu Turin.

Marck, Eduard, siehe Latour.

Marsicotti, Pianist, st. im Jan. in Paris.

Martin, P. de, Professor am Conservatorium in Brüssel, starb ebendort 11. September.

Mary, Matilde, Frau des Dr. T. L. Fowle, st. 24. September in London, 48 J. alt.

Massa, F., Komponist, st. im März zu Modena, 69 J. alt.

Massart, Walthère Louis, Musiklehrer, starb im Oktober in St.-Quentin, 82 J. alt.

Massen, Gustav, Sänger, st. 5. Sept. in Wiesbaden.

Materassi, Alessandro, Komponist, starb in jungen Jahren im August in Todi.

Mele, Giuseppe, Sänger, st. Ende des Jahres zu Neapel.

Membrée, Edmond, Komponist und Pianist, starb im September in Domont (nach anderen in Paris); geb. 14. November 1820 in Valenciennes. (Menestrel Biogr. 332.)

Mercanti, Edoardo, Maestro di musica, st. Ende des Jahres in Mailand, 36 J. alt.

Micheuz, George, Komponist, starb 1. September im Schloss zu Villeroy (Frankreich) 79 J. alt.

Monteviti, Stefano Ronchetti-, Komponist, einst Director des Conservatoriums in Mailand, st. 16. Oktober zu Cavale-Monferrato. Geb. 18. Sept. 1814 zu Mailand. (Ricordi Nr. 43/44.)

Müller, Wilhelm, Komponist und Dirigent, Sohn des bekannten Wenzel Müller, st. im Sept. zu Agram, 82 J. alt.

Muzzi, Guglielmo, Sänger, st. im Sept. in San Salvator.

Nottebohm, Gustav, Musikhistoriker, st. vom 30. Okt. bis 1. Nov. in Graz. (Musik. Centralbl. v. Seitz p. 413. Signale Biogr. v. Pohl S. 913.)

Nutini, Enrico, Sänger, st. im März in Mailand, 35 J. alt.

Pacini, Pietro Giorgio, Baritonist, st. 31. Mai zu Lissabon.

Palmerini, Raffaelo, Musiklehrer, starb 3. Dezember in London, 58 J. alt.

Panera, Giacomo, di Poirino, Pianist, st. im September in Turin, 25 J. alt.

Parsini, Don Ulisse, Komponist, st. im September in Bologna, 54 J. alt.

Pease, Alfred H., Pianist und Komponist, starb 13. Juli in St. Louis (Ver. Sta. N.-Am.) siehe Guide Nr. 33.

Peroni, Giuseppe, Violinist und Dirigent, st. 31. Juli in Mailand.

Perosi, Giacomo, Komponist, st. 22. Febr. zu Lodi.

Perry, George, Gesangleher, starb 24. Februar in London, 63 J. alt.

Pettit, Walter, Musiklehrer, st. 11. Dez. in Florenz.

Philips, Adelaide, Sängerin, st. im Okt. in New-York.

Piantanida, Giustina, Sängerin, st. im Dez. in Turin (n. A. in Novara) 53 J. alt.

Pinelli, Elena, Sängerin, st. im Juli in Manilla.

Pini, Gennaro, Sänger, st. im Jan. in Neapel, 51 J. alt.

Pontécoulant, Marquis Louis Adolphe Le Doulcet de, geb. 1794 zu Paris, Kritiker und Musikhistoriker, starb 20. Februar zu Bois-Colombe bei Paris. Er unterzeichnete seine Schriften mit „Pons atque fluens". (Guide Nr. 9.)

Powel, Henry Mills, starb 24. Oktober zu Basingstoke (England), 60 J. alt.

Puccini, Giovanni, Violinist, st. im Dez. in Pisa.

Pustet, Friedrich, Verlagsbuchhändler in Regensburg, st. 6. März in München.

Quarenghi, Guglielmo, Komponist und Violoncellist, st. 3. Febr., n. Signale 4. Febr., zu Mailand; geb. 22. Oktober 1826 zu Castelmaggiore. (Signale 217.)

Raff, Joachim, st. 24/25. Juni in Frankfurt a/M. (Biogr. Signale 625 und Neue Ztschrft. für Musik 319.)

Rainey, Archibald Edward, Organist an der parisor Kirche in London, st. 11. Mai ebd., 21 J. alt.

Rava, Antonio, Komponist, st. im April in Mailand, 30 J. alt.

(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* Zeittafeln und Skizzen zur Geschichte der Musik im Anschluss an Prof. Dr. Ludwig Stark's Vorträge am Stuttgarter Conservatorium entworfen von Dr. *Adolf Brodbeck*, Docent für Philosophie und Aesthetik an der Kgl. technischen Hochschule zu Stuttgart. Inhalt: Drei Uebersichtstafeln und acht biographische Skizzen mit durchschossenen Blättern für schriftliche Einträge. Stuttgart. Verlag von Sulze & Galler, Musikalienhandlung, 1883 (In 8°) lautet der Titel eines der merkwürdigsten, besser gesagt merkwidrigsten Bücher in der Musikgeschichte. Der Herr Verfasser muss viel in Börsenkreisen verkehren und oft die Ausdrücke: Weizen flau, Hafer gesucht und dergleichen gehört haben, denn seine Zeittafeln zeigen eine große Verwandschaft mit diesen Bezeichnungen. Seite 1 oder vielmehr Zeittafel 1 heißt es: Okeghem, Fugen. Josquin, subtiler Rechner. Gombert, reicher Tonsatz. O. Lassus, sehr fruchtbar. Was mag sich wohl der Herr Verfasser, oder die armen Schüler des Stuttgarter Conservatoriums, die sich das Buch doch nolens volens anschaffen müssen, unter „Okeghem, Fugen", oder „Gombert, reicher Tonsatz" denken? Hat der Herr Verfasser vielleicht schon eine Fuge von Okeghem gesehen? oder einen reichen Tonsatz von Gombert? „Von Bach bis Gegenwart" heifst es auf Tafel 2 (oder B) „Noch sehr viel Gutes". Ist das nicht der echte Börsenstil? Und so ein Buch führt Herr Prof. Stark ein, legt es seinen Vorträgen zu Grunde und die armen Schüler müssen so etwas kaufen, lesen, vielleicht auch auswendig lernen. Noch eins. Seit wann ist denn Chopin ein Deutscher? (Tafel C.) Chopin ist ein geborner Pole, den er

nie verläugnet hat und ein naturalisirter Pariser, aber deutsch ist er weder als Künstler noch als Mensch. Selbst das eingeheftete weifse Papier, was sich jeder nebenbei bemerkt in einem Papierladen billiger verschaffen könnte, ist ungenügend, denn die 11 Blätter schreibt ein fleifsiger Schüler in einer Vorlesung voll. Es soll übrigens, wie man sagt, auf unseren Conservatorien durchweg mit den Vorlesungen über Musikgeschichte so zu sagen „faul" stehen. Ein Abschnitt aus Brendel's Musikgeschichte mit einigen Redensarten durchschossen, wird vom Direktor des Conservatoriums, wenn er selbst Besitzer ist, aus pekuniären Rücksichten persönlich vorgelesen. Ist das Conservatorium ein vom Staat erhaltenes, so übernimmt diese Vorlesung einer der oberen Herren Lehrer als Nebenpfründe. Wie soll bei einer solchen mageren Abspeisung das Interesse erweckt werden; die Schüler denken mit Grauen an die Stunde und Musikgeschichte wird ihnen identisch mit Langeweile. Treten sie später ins Leben ein, so sind ihnen Josquin, Gombert, Okeghem, Lassus verfehmte Namen.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nr. 17, Mai, 1883. 8°. Seite 389—420. Mit freudiger Genugthuung (schreibt die Verlagshandlung) haben wir zu berichten, dass nach der angestrengten Arbeit von sieben Jahren soeben die erste vollständige Partiturausgabe der Werke Mozart's vollendet worden ist. Sie besteht in 23 Hauptserien mit 528 Werken. Ein Dritteil dieser Werke ward zuvor noch nie veröffentlicht und konnten fast alle existirenden Originalhandschriften benutzt werden. Eine 24. Serie wird unvollendete Werke Mozart's und die Revisionsberichte enthalten. Davon sind bereits 2 Bände erschienen. Für 1000 Mk. kann man heute noch die Werke zum Subscriptionspreise erwerben. — Von Palestrina's Gesamtausgabe erscheint nächstens der 29. Bd., Madrigale enthaltend. Rob. Schumann's Gesamtausgabe ist bis zur 10. Serie fortgeschritten. Die Sammlung musikalischer Vorträge ist bereits bis zur Nr. 53/54 vorgerückt (Rich. Wagner, ein Lebensbild). Dann folgt eine Abteilung, die man heute wohl nur selten antrifft, einst aber den Hauptbestand der Musikalienlager bildete, nämlich ein Lager geschriebener Musikalien von älteren und neueren Werken, Partituren und Stimmen.

* Richard Wagner, sein Leben und seine Werke von Wilhelm Tappert. Elberfeld 1883. Druck und Verlag von Sam. Lucas. In 8°, VIII und 100 Seiten, nebst Portrait und Partiturautograph aus der Oper zum Vampyr, von 1833. Der Krieg wird also bis aufs Messer weitergeführt, das ist das Losungswort von dem das Vorwort wiederhallt. Es wäre auch für die Herrn Schriftsteller schade, wenn ihnen mit einem Male ein so geläufiges und ergiebiges Thema (nach zwei Seiten hin ergiebig) verloren ginge. Die Biographie ist vorzüglich geschrieben und liest sich wie ein Roman. Die Darstellung ist wahrheitsgetreu und frei von Verhimmelung; dass es an Hieben nicht fehlt, war zu erwarten und Tappert hat ein gutes Gedächtnis und ist ein fleifsiger Sammler. Was Andere unbedachtsam am Wege liegen lassen, hebt er sorgsam auf und versteht es zu verwerten.

* Ein Teil der Subscribenten auf die Publikation hat den 12. Bd. erst im Juni erhalten. Ich bitte die Verzögerung zu verzeihen und ist sie durch ein unbegreifliches Versehen des diesmaligen Expedienten geschehen.

* Hierbei zwei Beilagen: 1) Das deutsche Lied, Band 2, Seite 291—298. 2) Schluss des Registers zu Vincenti's Kataloge.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XV. Jahrgang. 1883.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Heinrich Schütz und Christoph Kaldenbach

von Dr. L. H. Fischer.

Im 2. Teile (Buch 1 Nr. IX) von Christoph Kaldenbachs Deutsche Lieder und Getichte (Tübingen, Gedruckt bey Martin Rommey) 1683, steht ein Gedicht mit folgender Ueberschrift: An Hn. Heinrich Schützen, Churfl. | Sächsischen Capellmeister, | Als er seine einige Tochter, J. Euphrosynen, | Hn. Christoph Pinckert, B. R. D. ehlich | anvertrawet, aus Preussen über- | schickt. Dieses umfangreiche Gelegenheitsgedicht ist in mannigfacher Weise beachtenswert: es enthält das Urteil eines Zeitgenossen über Heinrich Schütz und berührt mehrfach das Verhältnis des Schütz zu dem Königsberger Musiker- und Dichterkreise.

Kaldenbach war zugleich Dichter, Musiker und Komponist und bekleidete längere Zeit in Königsberg das Amt eines Prorectors der altstädtischen Schule, bis er 1656 (nicht 1636, eine Angabe die schon von Winterfeld, ev. Kirchgs. II, S. 151 anzweifelt, ohne das Richtige geben zu können; vergl. Arnoldt, Historie der Königsberger Universität II, S. 518) als Professor der Geschichte, Poesie und Beredsamkeit nach Tübingen berufen wurde, wo er 1698 starb. In Königsberg war er mit Stobaeus, Dach und Heinrich Albert befreundet und die Freundschaft mit Albert hatte auch wohl einen Verkehr mit dem Oheim desselben, Heinrich Schütz, angebahnt.

Das Gedicht beginnt mit einer Anrufung der Klio: Herr Pinckert trage Verlangen, Astraeen, „die süsse Zier der Wangen, der Augen

Sternen-Glantz, der Schönheit mildes Reich Forthin zu ehren stets dem Angelsterne gleich:

„Bey so betagtem Stande
Der Jahre, die er zehlt; hier zwischen wüstem Brande,
Den Mars noch immer führt, der strenge Wüterich,
Ermuntert schaw! der Printz gelehrter Lauten sich,
Ein newes Hochzeit-Fest der Tochter zu begehen.
Das gantze Dresden sucht in besserm Schmuck zu stehen.
Der tapffern Sachsen Blüt bekrönet ihr Altar
Vnd ruffet je, Glück zu! dem trew verliebten Paar.

Unter solchen Umständen könne er, der Dichter, auch nicht schweigen; was aber solle der Gegenstand seines Gesanges sein? Freilich sei es für ihn angemessner seine Vaterstadt Schwiebus zu beklagen, welche infolge des Krieges verwüstet daliege. Darauf beginnt er ein Loblied auf Schütz, aus dem wir folgendes mitteilen:

Euterpe sang euch drauff, zum Mittel süsser Ruh
In zarter Wiegen noch die schönen Lieder zu,
Die jtzund weit bekandt. Euch kundte jung noch kennen
Der grüne Helicon; euch Freund und Bürger nennen,
Als Vater Delius mit frey beliebter Pflicht
Euch selber da den Mund und Finger abgerichtt.
Amphion mercket' auff, wem die besungne Mawren
Fort besser wolten stehn. Arion ließ sich tawren,
Von Orpheus, Kunst vnd Spiel, dem Lufft, Feld, Wald und See
Vnd ihr gezämtes Wild gehorchten willig eh.
Ich laß' Italien, Herr, selber von euch zeugen,
Die Mutter aller Kunst, die freundlich zu euch- neigen
Bald ihren Gabriel, den süssen Held, gekundt,
Itzt da euch nur erblickt sein himmlisch-werther Mund,
Vnd ewren Angriff sah. Die Königinn der Fluten
Venedig ward euch hold; ließ, was von euch vermuten
Die Welt hernach gesollt, bey zeiten werden klar,
In dem sie ewren Fleiß mit erster Jugend dar
Der liechten Sonnen bot Drauff hat auf güldnen Wagen
Euch Fama weit und fern die Länder durch getragen.
Kein Potentat war je beruffen in gemein,
Der euch nicht zugethan mit Gnaden solte seyn.
Doch hielt vorab euch werth das edle Hauß zu Sachsen;
Ließ ewren Stand je mehr und mehr geruhig wachsen.

Ihm trat gewogen zu der grosse Christian,
Den so beliebter Thon und Anmut auch gewan.
Ich schweige, Braunschweig, Dich. Die Geist-begabten Lieder
Die umb die Elb' und Belt erschollen hin und wieder
Hat nachmals weit und breit der Erden Kreiß erkandt:
Noch jtzt erfrewet sich damit so manches Land.
Doch ist euch noch zur zeit der rechte Lohn nicht worden,
Den ewre Kunst verdient. Herr, keine Kirch nach Norden
Sang irgend hier bißher mir ewre Psalmen vor,
Da nicht in Wehmut mich trug mein Gemüt empor
Ob ewrem Lebens-Glück.

Welch hartes Geschick sei es nun aber, in einem Lande zu wohnen, das von Kriegesnot beständig bedrängt sei. „Warum sucht ihr euch“, fährt der Dichter fort, „nicht einen andern Aufenthaltsort?“

Schawt unsre Weichsel rinnt,
GOtt lob; der Pregel auch, durch keinen Zwist entzündt!
Hier wo der Buntzler Schwan,*) wie wol auf kurtze Zeit
Auch seine Ruh noch fand. Wisst nur, daß dieser seiten
Auch mancher Kopf sich helt, der ewrer Lauten Preiß
Ihm näher wünscht zu seyn, und recht zu schätzen weis.
Ich sage nicht, wie auch ewr Bluts-verwandter Namen,**)
Vorlängst hier aus gelehrt das Feld der reichen Samen,
Vnd wo je All und Chron der Nymphen Chor erfrewt,
Ihm seine Weisen nach zu singen weit und breit.

Dennoch müsse, heifst es weiter, Schütz seinem Gott dankbar sein, der ihn einen solchen Freudentag erleben lasse. Am Schluss verkündet der Dichter mit prophetischem Blick eine schöne friedliche Zukunft:

Schawt! ist mir recht, itzt wil der Zeiten Sturm sich legen
Die Luff (sic!) verkläret sich; wird heller allerwegen.
Der güldne Titan lacht, umb daß ein grimmes Schwerdt
Mit newem Wechsel sich in seine Sichel kehrt.
Ihr sollt, begabet noch mit Nestors stillen Tagen,
Bald auff geehrter Schoß den süssen Enckel tragen,
Vnd langsam dort dem Chor der Engel sonder Pein
Mit Assahp (sic!) ewig euch, und David mischen ein.

*) Opitz. Vgl. Albert, Arien II, 20.
**) Heinrich Albert, der seinem Oheim Schütz 1640 den zweiten Teil seiner Arien (in der 2. Ausgabe) widmete.

Wann diese Vermählung stattfand, wird von Kaldenbach nicht mitgeteilt, doch scheint bei Berücksichtigung der bekannten Lebensverhältnisse Schützens sowie der im Gedicht angeführten Thatsachen der Zeitraum von 1645—1648 als Entstehungszeit des Gedichtes angesetzt werden zu müssen.

In derselben Gedichtsammlung Kaldenbach's, im dritten Buche des 1. Teiles (Nr. XII) steht ein Gedicht auf den Tod dieser Tochter Schützens: Fr. Euphrosynen Pinckertin, gebohrner Schützin; nach Dreßden überschickt, ohne Angabe des Tages und Jahres. Des Vaters wird in demselben nicht gedacht.

Die Vorgänger Bach's und Händel's.

Trotz der bedeutenden biographischen Arbeiten, die wir über obige Meister in der Musik besitzen, ist die Frage noch immer eine offene geblieben, wer waren die ihnen ebenbürtigen Vorgänger auf deren Schultern sie standen. Gerade so wie Beethoven nur durch die Vorgänger Haydn und Mozart fähig war die Periode abzuschliefsen, gerade so müssen Bach und Händel Männer vorausgegangen sein und zwar unmittelbar, die ihnen die Bahn geebnet und es ihnen ermöglichte ihr von der Natur verliehenes Genie in der Weise zur Geltung zu bringen, um die Schlussfteine einer so langen Periode zu werden. Die mit Beethoven sich abschliefsende Periode umfasst nur etwa siebenzig Jahre, während die mit Bach und Händel abschliefsende an hundert und fünfzig bis sechzig Jahre umfasst.

Beim Studium der Opern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die nur durch italiänische Komponisten eine Vertretung fanden, wurde ich auf die eigentlichen Vorgänger Bach's und Händel's aufmerksam. Deutschland zählte zwar manchen tüchtigen Meister, und was Bach von *Buxtehude* gelernt hat, lässt sich seit Spitta's vortrefflicher Ausgabe der Orgelwerke desselben genau feststellen. Wenig oder gar nicht ist ein Einfluss *Heinrich Schütz's* auf obige Meister zu bemerken. Er wird von der Schreibweise des 16. Jahrhunderts noch so beeinflusst, dass er an den Bestrebungen der damaligen Zeit, so weit wir Schütz kennen, fast keinen Teil nimmt. Seine Passionsmusiken sind allerdings den damaligen Bestrebungen einigermafsen angepasst, doch wie grofs ist noch der Schritt von Schütz's Passion zu Bach's oder Händel's Oratorien. Hier muss unbedingt noch etwas zwischen liegen, welches die Kluft füllt und das

sind die italiänischen Opernkomponisten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Die Italiener hatten seit Anfang dieses Jahrhunderts sich bestrebt den recitirenden Stil, das heifst das halb melodisch und richtig accentuirte gesungene Wort, immer mehr auszubilden und aus den kleinen wenig nach Musik schmeckenden Anfängen, hatte sich bis zur Mitte des Jahrhunderts die Oper gebildet. Freilich stand auch jetzt die Musik gegen den Text in Hinsicht der Form und des Ausdruckes noch weit zurück. Erst in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts gewann die Bildung der Melodie, die Behandlung der begleitenden Stimmen, also die harmonische Beherrschung der Töne mehr und mehr feste Form und der musikalische Ausdruck diejenige Charakteristik, welcher das Wort zur erhöhten Bedeutung und das eigentliche Wesen der Musik erst zur Geltung brachte. Hiermit bildete sich der Bach so eigene Stil aus und wir treffen in den Opern dieser Zeit auf Stellen, die Bach ebensogut gemacht haben könnte. Ich verweise z. B. auf die Oper „Semirami" von *Marc' Antonio Cesti* von 1667 (siehe den 12. Band der Publikation der Gesellschaft für Musikforschung pag. 190) Akt 1, Scene 9. Hier finden wir den herzinnigen, Bach so eigenen Ausdruck, den wir bisher für einen Ausfluss religiöser Innigkeit gehalten haben, während er sich bei obiger Arie auf die Klagen eines liebenden Herzens bezieht; ferner die selbständige Führung der drei die Solostimme begleitenden Instrumente. Nur in der äufseren Form ist der Italiener noch nicht fertig und wäre wohl nie damit fertig geworden, wenn er es nicht von anderer Seite gelernt hätte. Vordersatz und Mittelsatz stehen im richtigen Verhältnis zu einander und ganz besonders schön ist die Herübernahme des Schlussmotivs vom Hauptthema, doch der Schluss verläuft unbefriedigt und macht eher den Eindruck eines Recitativs.

(Schluss folgt.)

Totenliste des Jahres 1882 die Musik betreffend.

(Schluss.)

Riberi, Alessandro, Komponist, st. im Sept. in Turin, 28 J. alt.

Ridoux, J. L. M., Musiklehrer, st. 27. Febr. zu Leuze.

Rietzel, Hermann, Pianist, starb im Mai in Chesterfield (V. St. Amerikas). [Guide Nr. 26/27.]

Rivé, Frau Karoline, geb. Staub, Sängerin, starb 31. Oktober in New-York. (Guide Nr. 48.)

Robaudi, General und Musikdilettant, st. im Dez. in Bologna 68 J. alt. (Signale 1079.)

Rolando, Fedele, städtischer Vice-Kapellmeister in Mailand, st. ebd. 21. Nov. (Ricordi 424.)

Ronchetti-Monteviti, siehe Monteviti.

Rongé, Jean Baptiste, Komponist und Schriftsteller, st. 28. Okt. in Lüttich, 57 J. alt. (Menestrel 391. Guide Nr. 44 u. 45. Biogr. Nr. 49.)

Rosenthal, Frau Elisabeth, st. 22. Aug. in London, 64 J. alt.

Rossi, Italo, Violinist, st. im Febr. zu Parma.

Rudersdorff, Hermine, (Küchenmeister) Sängerin, st. 26. Febr. zu Boston (Amerika). [Guide Nr. 12.]

Ruiz, Luigi, Sänger, st. im März zu Mailand.

Salfi, Fräulein Sofia Vera-Lorini-, Sängerin, starb 8. Januar zu Livorno.

Salvietti, Flötist, st. im Juni zu Neapel.

Santley, Mme. Charles, geb. Gertrud Kemble, Sängerin, starb 1. Sept. in London.

Sarmiento y Verdijo, Don Pedro, Flötist am Conservatorium zu Madrid, geb. 23. Okt. 1818 daselbst, st. ebendort 5. Febr.

Schaick, Anton von, Direktor eines Männergesangvereins und Pianist, st. in Utrecht im Nov.

Schelle, Eduard, Musikkritiker und Historiker, st. 16. Nov. (n. A. 15. Nov.) in Wien, 66 J. alt. (Seitz's musik. Centralblatt 446. Signale 961.)

Schmidt, Gustav, Komponist, st. 10/11. Februar zu Darmstadt. (Signale 202.)

Schneider, Karl, Gesanglehrer, st. 3. Januar in Köln (geb. 1822 in Strehlen). Vossische Ztg. Nr. 8.

Schönberger, Marianne, geb. Marconi, Altistin, st. 9. Okt. (n. A. den 10.) in Darmstadt, 97 J. alt (n. A. 98 J. alt).

Schornstein, Hermann, Musikdirektor, st. 20. April zu Elberfeld.

Schubert, Maschinka, geb. Schneider, einst Sängerin, st. 20. Sept. in Dresden, 67 J. alt.

Schulze, Franz, Dirigent des Domchors, Pianist, st. Ende März zu Naumburg a/S.

Schwab, Franz Maria Ludwig, Komponist und Kritiker, starb 5. September zu Strafsburg i/E., 53 J. alt.

Seligmann, Hippolyte Prosper, Komponist und Violoncellist, st. 5. Febr. zu Monte Carlo; geb. 28. Juli 1817 in Paris. (Signale 251.)

Senno, Frau Maria dal, Musiklehrerin, st. im April in Treviso.

Sigl, Eduard, Bassist und Regisseur, st. 12. Aug. in München, 72 J. alt.

Singer, P. Peter, Franziskanermönch, Erfinder des Pansymphonicon und Verfasser von „Metaphysische Blicke in die Tonwelt“, geb. 18. Juli 1810 in Häselgehr im Lechthale in Tyrol, gest. 26. Jan. in Salzburg. (Biogr. in Böckeler's Gregorius Blatt S. 40. Signale 177.)

Stade, Heinrich Bernhard, Stadtkantor zu Arnstadt, geb. 2. Mai 1816 zu Ettischleben bei Arnstadt, gestorben 29. Mai zu Arnstadt. (Bock 199).

Stayman, John K., Pianist und Kritiker, starb 4. Juli zu Baltimore. (Guide Nr. 31/32.)

Steffens, Julius, Violinist und Komponist, nach Anderen Violoncellist, st. 4. März in Wiesbaden; geb. 12. Juli 1831 in Stargardt, Pommern. (Signale 330.)

Stoppelaere, Edouard, Musiklehrer in Gent, st. 5. Dezember in Mühlen (Schweiz).

Storti-Gaggi, Ercole, Sänger, st. im Okt. in Fano.

Strini (Nellie F. Wood) gen. Pauline Maurel, geb. 2. Jan. 1857 zu Quincy, Sängerin, gestorben 8. Febr. zu Boston (Amerika). [Guide Nr. 11.]

Szarvady, Friedrich, Musikschriftsteller, st. 2. März zu Paris. (Biogr. Signale 305.)

Taboada, (n. A. Toboada) Federico, Komponist und Militärmusikmeister, st. im März in Badajoz (n. A. in Saragossa), Spanien.

Tamborini, Odoardo, Vicekapellmeister, st. 21. Dez. in Mailand.

Taruffi, Vicenzo, Gesanglehrer, st. im Mai zu Florenz.

Tedesco, Ignaz, Salonkomponist, st. 13. Nov. im Odessa (1817 in Prag geb.).

Terry, Jean Leonard, Komponist, st. 25. Juli zu Liége. (Biogr. Guide Nr. 30. 31/32.)

Titl, Anton Emil, pensionirter Kapellmeister des Burgtheater in Wien, st. daselbst am 21. Jan. (Bock 46. Signale 121.)

Toboada, siehe Taboada.

Torras, Antonio Nogués y, Komponist und Dirigent, st. im Aug. in Barcelona, 62 J. alt.

Trave, Musiklehrer, st. im Juni zu Nizza.

Trust, Henry John, Harfenist, st. 3. Aug. in London, 75 J. alt.

Tucker, Henry, Komponist, st. 12. Febr. zu Brooklyn.

Turle, James, Organist an der Westminster-Abtei, st. 28. Juni in London, 80 J. alt. (Biographie im The musical times, 425.)

Vaccari, Rosmonda, Sängerin, st. im Sept. in Bologna, 24 J. alt.

Valenti, André Avelino Joseph Peregrin, Pianist und Komponist, st. im Februar in Paris. (Menestrel 127.)

Vandersypen, Charles, Flötist und Schriftsteller, st. 6. August in Etterbeek b. Brüssel, 65 J. alt. (Guide Nr. 33.)

Vanhaute, Pierre Eug., Hornist, st. 3. Juni in Manchester, 57 J. alt (n. Wochenbl. zu London, 59 J. alt). [Guide Nr. 26/27.]

Vanzetti, Tenorist, st. im Juli in Manilla.

Vaschetti, Cesare, Gesanglehrer, st im Jan. in London.

Vauchelet, Billant, einst Cornettist, st. im Febr. zu Paris, 55 J. alt. (Guide Nr. 10.)

Vicini, Luigi, Komponist, st. im Jan. zu Lecco, 43 J. alt.

Vizentini, Jules, ehem. Sänger, st. im Okt. in Paris, 72 J. alt.

Voss, Charles, der bekannte Salonkomponist, st. am 28./29. Aug. zu Verona.

Wartel, Pierre François, ehem. Tenorist, sp. Gesanglehrer, st. 12. Aug. in Paris, 76 J. alt. (Wochenbl. 426. Menestrel Biogr. 304.)

Weifsenborn, A., Komponist und Schriftsteller, st. 30. Sept. in Texas, 34 J. alt.

Werder, Anna, geb. Schmidt, Sängerin, st. 7. März zu Bückeburg.

Wenzel, Enrico, Komponist, st. im Dez. in Neapel, 66 J. alt.

Wicard, Charles Marie, Sänger und Gesanglehrer, geb. zu Tournai, st. 6. März zu Brüssel. (Guide Nr. 10.)

Wigand, Fräulein Emilie, Sängerin und Gesanglehrerin, starb 9. Mai zu Leipzig. (Signale 524.)

Wilton, Graf Thomas von, Komponist, starb 7. März zu Melton-Mowbray (Guide Nr. 11.)

Witt, Adolf, Chorinspektor an der Hofbühne zu Berlin, st. ebd. 7. Okt., 62 J. alt. (Vossische Ztg. Nr. 473.)

Wood, Frau Strini Nellie F., Sängerin, gen. Pauline Maurel, st. 8. Febr. zu Boston (V. St. Amerikas).

Woodward, William Wolfgang, Musiklehrer, starb 4. August zu Derby (Englang), 60 J. alt.

Zozaya, Don Pasqual, Kapellmeister, st. 5. März zu Madrid.

Zsaszkowski, Andre, Kapellmeister, Komponist und Gesanglehrer, Besitzer einer Sammlung Palestrina'scher Werke, starb 15. Mai zu Erlau, 58 J. alt.

Zundel, Johann, Organist und Komponist, lebte lange in Amerika, st. 21. Mai, 67 J. alt in Cannstatt bei Stuttgart.

Mitteilungen.

* Die Akademie der Künste zu Paris hat zum Concours *Bordin* die Aufgabe gestellt: „Die Volksmelodieen und Chansons Frankreichs vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhundert.“ Letzter Termin zur Einsendung der Arbeiten ist der 31. Dez. 1884. Wir Deutschen gebrauchen zu so einer Arbeit etwas längere Zeit. Erk sammelt Zeit seines Lebens über den deutschen Melodieen, Frz. M. Böhme hat 25 Jahre gebraucht, um nur die Melodieen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts zu sammeln und die Franzosen machen 3 Jahrhunderte binnen $1^3/_4$ Jahren ab. Glückliche Menschen!

* Wer kann nähere Auskunft erteilen über einen Ausspruch A. B. Marx' in seinen „Erinnerungen aus meinem Leben“ (Berlin 1865) 2. Bd. Seite 105, wo er über Logier spricht und sagt: „dem trefflichen Manne widerfuhr ein schmachvolles Unrecht was ihn zwang Berlin und seine Schöpfung in dieser Stadt schleunig und auf immer zu verlassen“. Es muss in den Jahren 1827 bis 1829 geschehen sein. Das Leben Logier's und Marx' ist so eigentümlich verknüpft, dass es sich wohl der Mühe lohnte der Sache näher auf den Grund zu gehen.

*) Antiquarische Blätter von Fidelis Butsch Sohn (Arnold Kuczynski) in Augsburg. Nr. 84. Juni 1883. Enthält auch einige Bücher die Musik betreffend.

*) Hierbei zwei Beilagen. 1. Das deutsche Lied. Band 2. Seite 299—306. 2. Katalog der Musik-Bibl. in Göttingen, Seite 1—16. Obgleich der 1. Bogen dieses Kataloges bereits dem 11. Bde. der Monatshefte als Beilage beigegeben ist, und damals die Fortsetzung unterbrochen werden musste, da der Verfasser an der Vollendung verhindert war, so glaube ich recht zu handeln, wenn ich den ersten Bogen nochmals abdrucke, um nun den Katalog im Zusammenhange mitzuteilen.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XV. Jahrgang.
1883.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W. Leipzigerstrafse 180. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Die Vorgänger Bach's und Händel's.

(Schluss.)

Auch das vorhergehende Sätzchen aus derselben Oper (1. Akt, 5. Scene) erinnert sowohl an Bach als Händel und ist ihrer beiderseitig würdig. Ebenfalls die Arie aus der Oper „Le disgrazie d' Amore“ von demselben komponirt (1667), 3. Akt, erweist sich als vortreffliche Vorgängerin der beiden Altmeister und hat noch dabei den Vorzug, dass sie als Nachsatz, freilich mehr wie nachklingend, mit dem Hauptgedanken schliefst.*) So liefsen sich noch viele Sätze der alten Italiener nachweisen, die auf Bach und Händel hinführen und sich als unmittelbare Vorgänger und Vorarbeiter beider erweisen. Deutschland kann in dieser Zeit nichts ähnliches aufweisen. Was sind Hammerschmidt, Heinrich Albert, die beiden Ahle, Briegel, Rosenmüller, Dedekind, die Hamburger Komponisten u. a. für schwache und wenig bedeutende Komponisten. Nur wenn sie sich an die Motette des 16. Jahrhunderts anlehnen, oder den Choral bearbeiten, dann fühlen sie sich in ihrem Fahrwasser und leisten gröfseres als man ihren Kräften für angemessen halten sollte.

Die italienischen Komponisten waren in damaliger Zeit in Deutschland so bekannt, wie die Musik ihrer eigenen Landsmänner und das Lob strömte ihnen vom Munde, recht gut erkennend, dass sie ihnen

*) Heute bedaure ich, dass ich auf Seite 186, Zeile 1, Takt 6 der neuen Ausgabe das Motiv nicht gleich festgehalten und statt dem letzten *es*, *d* genommen habe. Damals wollte ich die vorliegende alte Kopie nicht ändern.

weit überlegen waren. Heinrich Albert spricht dies in der Vorrede zum 6. Teile seiner Lieder von 1645 offen aus. Er sagt „Was für herrliche und geistreiche Compositiones aus Italien (welches billich die Mutter der Edlen Musik zu nennen) zu uns gelangen, sehe ich offtermals mit höchster Verwunderung an.“ Seb. Bach arrangirte sich zum eigenen Gebrauch italienische Concerte und dass Händel in Italien selbst Studien machte, ist allbekannt.

Doch noch von anderer Seite erhielten sie Anregung und fanden einen mächtigen Vorarbeiter und zwar in *Lully*. Ihn halte ich für den eigentlichen Begründer der dreiteiligen Satzform. Ansätze finden sich zwar schon in früherer Zeit. So hat schon *Monteverde* in seinem Orfeo (Publikation, Bd. 10 pag. 150) ein mustergültiges dreiteiliges Sätzchen geschaffen, doch geschah es mehr instinctiv als bewusst und es vergingen noch viele Jahrzehnte ehe es zum Gesetz erhoben wurde und dies hat meiner Ansicht nach Lully geschaffen. Seine musikalische Ausdrucksweise unterscheidet sich wesentlich von denen der alten Italiener. Der Italiener hat ein schnell gesprochenes Recitativ, in der Arie dagegen liebt er einen mehr getragenen und gedehnten Gesang, während er den Chor nur äufserst selten verwendet und dann wenig mit Geschick. Lully dagegen, obgleich geborener Italiener, suchte wohl absichtlich nach einem dem italienischen Stile Entgegengesetztem. Bei ihm unterscheidet sich nur selten Recitativ von Arie und dann nur gleichsam als Unterbrechung des melodischen Flusses. Eine scharfe rhythmische dem Wort entsprechende melodische Deklamation ist bei ihm Regel. Fleifsig mischt er Chöre und reine Instrumentalsätze unter, die sich durch harmonische Fülle zufolge ihrer Vielstimmigkeit auszeichnen. Die endlosen Recitative der Italiener scheinen den Franzosen von jeher gelangweilt zu haben, und wie sehr Lully den Geschmack derselben traf und sie musikalisch heranzog, beweist die Achtung und Verehrung die man ihm in allen Kreisen Frankreichs entgegenbrachte.

Lully begann einst seine Carriere mit Tanzstücken, und die scharfe charakteristische Rhythmik, die bis dahin aller Musik so gänzlich mangelte, richtete aller Augen auf ihn und besonders gefielen dieselben bei Hofe in einem Mafse, dass er, die Gunst benützend, von Stufe zu Stufe stieg, bis er der allmächtige Günstling wurde. Mit Vorliebe hat er seine Opern, bis zur letzten, mit prächtigen Tänzen geschmückt — der italienische Opernkomponist hat sich nie damit befasst, sondern schreibt nur in seine Partitur „Segue Ballo“ und überlässt dem jeweiligen Kapellmeister für die nötige

Musik zu sorgen — und hierin finden wir gerade den gröfsten Einfluss, den er auf Bach ausgeübt hat, denn Bach's Suiten, mit ihren Gavotten, Rondos, Arien u. a. verraten aufs Deutlichste das Studium der Lully'schen Tänze. Händel muss ihn ebenfalls sehr geschätzt haben, denn die geistige Verwandschaft ist oft täuschend, ja er verschmähte sogar nicht ganze Sätzchen als sein Eigentum zu übernehmen und fügte ihnen nur eine feinere harmonische Behandlung bei. So z. B. die Gavotte in kleiner Rondoform im Prolog der Armide (1686), die sich unter den Instrumentalsätzen befindet, die mit „Entrée" bezeichnet sind. Ich kann augenblicklich nicht nachweisen in welchem Werke diesen Satz Händel verwertet, doch gehört er gerade zu den Sätzen Händel's, die am allbekanntesten sind.

Dass man sich bisher so vergeblich bemüht hat die Vorgänger Bach's und Händel's, die ihnen den Weg geebnet haben, zu finden, liegt nur an der Unkenntnis der alten italienischen Opern. In Deutschland sind die Partituren derselben äufserst selten und daher wenig bekannt, doch die Seltenheit ist nicht der Grund, es ist mehr eine gewisse Abneigung in den italienischen Opern dieser Zeit etwas zu suchen, was des Ansehens wert ist. Allerdings wandert man oft durch lange Oeden und die Vielschreiberei erschwert das Finden noch mehr. Doch wer da suchet der findet, und dass Bach und Händel ihr Wissen und ihre Fertigkeit nicht aus der Erde gestampft haben, lag wohl auf der Hand, doch wo die Vorgänger finden? Zachau war es nicht und die übrigen deutschen Komponisten auch nicht. Weiter musste der Blick streifen, ehe die richtige Fährte gefunden war. Vielleicht kann Ein und der Andere noch weitere Belege mitteilen und das Bild vervollständigen, dessen Conturen ich nur zeichnen wollte. *Rob. Eitner.*

Johann Staden.

Eine Bio- und Bibliographie.

Die beiden Staden, Vater und Sohn (Sigismund Gottlieb, oder Theophile) sind so vielfach in den Musik-Lexica verwechselt, auch das eine Werk dem andern zugeschrieben, sogar noch ein dritter Staden mit dem Vornamen *Johann Gottlieb* fabrizirt worden, dass es wohl an der Zeit ist diesem einstmals geschätzten Komponisten unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Einen *Johann Gottlieb* Staden giebt es überhaupt nicht und ist derselbe nur durch einen Druck- oder Gedächtnisfehler des alten

Schriftstellers *Georg Philipp Harsdörffer* in Nürnberg, wie bereits in den Monatsh. XIII, 59 nachgewiesen, entstanden, der dann gläubig von Aug. Reifsmann kolportirt wurde und so in neuere Werke Aufnahme fand. Der zweite Sohn, *Sigismund Gottlieb*, event. *Theophile*, ist der Nachfolger im Amt seines Vaters und der Komponist des Singspiels Seelewig (Abdruck in den Monatsh. XIII, 53 ff.), der „Seelen-Music, trostreicher Lieder", von 1644 u. a. geistlicher Lieder, von denen sich auch einige in Rist's „Neuer himlischer Lieder sonderbahres Buch" von 1651 befinden (vide v. Winterfeld, ev. K. II, 374, 377 ff. und Monatsh. XIII, 146). Aufserdem giebt es noch einen *Johann Staden den Jüngeren*, der aber nicht Komponist, sondern Liederdichter ist und in der Gesamtausgabe der vier Teile „Haufs-Music" von 1646 bei Nr. 18 genannt wird.

Soviel zur Klärung der verschiedenen Staden's.

Johann Staden, der Vater, war um 1579 in Nürnberg geboren. Es wird zwar durchweg das Geburtsjahr 1581 genannt, doch da er im November 1634 starb, wie sich jetzt genau feststellen lässt, und die in demselben Jahre auf ihn geprägte Medaille das Alter von 55 Jahren verzeichnet, so ergiebt dies das Geburtsjahr 1579 und nicht 1581.

Mit 27 Jahren tritt er schon mit seinem ersten Werke an die Oeffentlichkeit und aus dem Titel ersieht man, dass er „Fürstlich Brandenburgischer Hoforganist" ist und zwar, wie man aus späteren Titeln und Dedications-Unterschriften ersieht, beim Markgrafen Christian von Baireuth (oberhalb Gebirgs, wie es 1609 heifst). Er wohnte bis 1610 in Kulmbach, dann in Baireuth. Um 1616 finden wir ihn in seiner Vaterstadt Nürnberg privatisirend und wahrscheinlich auf eine Anstellung hoffend. Um dieselbe nachdrücklich zu befördern, widmet er in genanntem Jahre seine „Harmonicae sacrae" den Senatoren von Nürnberg und bereits 1618 finden wir ihn als Organist an der St. Lorenz-Kirche daselbst angestellt.

Dass er Baireuth schon vor 1616 verlassen hat, ergiebt sich aus einem Passus in der Dedication zu den „Neue Pavanen, Galliarden, Curranten" von 1618, wo er schreibt: Es haben E. E. und G. etliche Jahr anhero mich zu dero gewöhnlichem und gantz Löblichem Musicalischem Kräntzleins exercitio, für einen Organisten und coadjuvanten, nicht allein günstig gewürdiget: sondern auch meine, wiewoln geringfügige exercitia Musicalia und compositiones privatas, bei deren zusammenkunfften, ihnen günstig placitirn lassen." Die musikalischen Kränzlein, an denen sich die Elite der Bürgerschaft beteiligte und

unsere heutigen Ressourcen vertritt, schienen in damaliger Zeit die beste Gelegenheit geboten zu haben um in städtische Aemter einzurücken und sich, so zu sagen, liebes Kind zu machen. Wenn sich Staden „einen Organisten“ nennt, so ist das nicht nach heutigem engen Begriffe zu verstehen, denn Praetorius belehrt uns in seiner Syntagma 2. Bd., Seite 11, dass man diejenigen einen Organisten nennt, die auf dem Clavicymbel, Spinet, Symphonie, Virginal und dergleichen spielen, also im Gegensatz zum Instrumentisten stehen, die auf Saiten- und Blasinstrumenten spielen und einen tieferen Rang einnehmen. Staden leitete also im musikalischen Kränzchen die Musikaufführungen und wusste sich bei den Bürgern Nürnbergs in so hohe Achtung zu setzen, dass man ihm schon 1620 die besser besoldete Stelle an der St. Sebaldskirche übertrug, während *Valentin Dretzl* den Organistenposten an St. Lorenz erhielt.

Einen echt künstlerischen selbstbewussten Ausspruch, der so recht auf der Ueberzeugung nach dem Goethe'schen Worte beruht: Nur Lumpe sind bescheiden, verzeichnet Walther in seinem Lexicon und legt ihm den Spruch in den Mund: Italiener nicht alles wissen, Teutsche auch etwas können.

Staden verblieb in gedachtem Amte bis zu seinem Tode im Jahre 1634. Das Datum des Tages ist uns nicht aufbewahrt, doch wurde er am 15. November beerdigt, wie uns die Ueberschrift eines Grabliedes belehrt, welches bei seinem Begräbnis gesungen wurde und sich unter Nr. 60 der Gesamtausgabe seiner Haus-Musik von 1646 befindet. Aus dem 4. Teile desselben Werkes erfahren wir auch, dass ihm harte Schicksalsschläge nicht erspart blieben, denn im Jahre 1627 verlor er innerhalb von zwei Monaten eine Tochter, einen Sohn und seine Gattin. Jedem derselben komponirte er einen Sterbe-Gesang und suchte Trost in seiner geliebten Kunst.

Staden war ein ungemein fruchtbarer Komponist und auch darauf bedacht, dass seine Werke nicht im Schreibpulte verstauben und verkommen. Deutschland lag in argen Nöten, eigene und fremde Söldnerheere durchzogen das Land und saugten es aus, vernichteten Flur und Feld, brandschatzten die Städte und man muss staunen, dass dabei das geistige Leben, die Thätigkeit in Kunst und Wissenschaft, von denen die uns erhaltenen Drucke Kunde geben, ruhig weiterpulsirte. Wenn Staden keinen Verleger fand, so gab er es in eigenem Verlage heraus, wie vielfach auf seinen Titeln zu lesen ist, und der Absatz muss immer nennenswert gewesen sein, sonst würde er nicht so oft denselben Weg gewählt haben seine

Werke zu veröffentlichen. Heute sind seine Werke kaum noch dem Namen nach bekannt und keins der unzähligen neuen Sammelwerke älterer Meister enthält eine Komposition von ihm. Besser ist es seinem Sohne, Sigismund Gottlieb, der auch unter Johann Gottlieb figurirt, ergangen, von dem einige geistliche Lieder und das Singspiel Seelewig neugedruckt sind.

Nachfolgende Beschreibung seiner Drucke wird vielleicht dem Einen und Anderen die Anregung geben, sich mit den Kompositionen genauer bekannt zu machen und eine Würdigung derselben ermöglichen.

Bibliographie.

1. (Gothische Lettern) Neue Teutsche Lieder, | nach art der Villanellen, beyneben etlicher | *Balletti**) oder Täntz, Couranten, Galliarden vnd | Pavanen, mit drey, vier vnd fünff Stimmen, | (so wol mit als ohne Text) | Componiert vnd in Truck verfertiget | Durch Johann Staden von Nürmberg, Fürstlichen | Brandenburgischen Hof Organisten. | Bez. d. Stb. | Vignette. || Gedruckt zu Nürmberg durch Paulum Kauffmann. | *MDCVI.* |

4 Stb. in 4°. In dem mir vorliegenden Cantus und Altus der Königl. Bibl. in Berlin befindet sich keine Dedication. Inhalt: 1. Singt all mit schall zugleich. Bis Nr. 24 Strophenlieder, dann von 25—42 Tänze.

2. (Gothisch) Neue Teutsche Geistliche | Gesäng, mit 3. 4. 5. 6. vnd 8. Stimmen, auff | vnterschiedene art *componirt*, vnd in Druck | verfertigt, | Durch | Johann Staden von Nürmberg, Fürstl. | Brandenburgischen Hoforganisten ober- | halb Gebirgs. | *CANTVS.* | Wappen. || Gedruckt zu Nürmberg, durch Balthasar | Scherff, in verlegung Paul Kauffmanns. | *ANNO* | *MDCIX.* |

C. in 4°. Dedic. den Räthen von Nürnberg, gez. vom Komponisten: Culmbach den 21. Nov. 1608.

Inhalt: 1, Anfang betracht das end allein, 3 voc. (Strophenlieder.) 20, Lass mich dein sein und bleiben, 8 voc.

Cantus auf der Kgl. Bibl. in Berlin. Altus u. Bassus auf dem germanischen Museum in Nürnberg.

3. (Gothisch) Neue Teutsche Lieder, mit | Poetischen neuen Texten, so zu Täntzen bequem: | Samt etlichen Galliarden vnd Couranten, so ohne | Text, fürnemlich auff Instrumenten | zugebrauchen. |

---

*) Die kursiv gedruckten Worte sind im Original mit lateinischen Lettern gesetzt.

Mit 4. Stimmen *componirt*, vnd in Druck verfertigt, | Durch | Johann Staden von Nürmberg, Fürstlichen | Brandenburgischen Hoforganisten, ober- | halb Gebirgs. | *CANTVS.* | Wappen. || Gedrückt zu Nürmberg, durch Balthasar | Scherff, in verlegung Paul Kauffmanns. | *MDCIX.* |

4 Stb. in 4⁰. Dedicirt Herrn Joachim Ernst, Marggrafen zu Brandenburg etc. gez. Culmbach, den 1. Dec. 1608. Er sagt darin auch, dass die Lieder nach Art der Villanellen komponirt seien.

Inhalt:

Nr.	4 stimmig.	Nr.	4 stimmig.
1.	O Phoebe vnd ihr Musa all.	13.	Frisch auff last vns hören jetzt.
2.	Du hast dich in vertreulichkeit.	14.	Wer kan mit der lieb streiten.
3.	Mag mein herz noch nicht werden erlöst.	15.	Mein herz hat sich auffs neu.
		16.	Ach schön hold seeligs Bild.
4.	Auff diser weiten Welt.	17.	Homerus thut erzehlen.
5.	Sagt mir, Jungfräulein zart.	18.	Wie lang muss ich denn ertragen.
6.	Kein lieb ohn leidt sich findt.	19.	Kein glück hab ich gesehen.
7.	Nit lang an einem Abendtantz.	20.	Nichts zieret mehr, Jungfrauen.
8.	Mich krencket auss der massen.	21.	Gar plötzlich hat betroffen mich.
9.	Wer lieb erlangen will.	22.	Mit Lust aus herzen grund.
10.	Es ist doch waar, dass grosser gfahr.	23.	Mit fröligkeit will ich mein.
11.	Ursach gibt mir zu klagen dir.		Galliarda, 24. 25. 26. 27.
12.	Gross lieb thut mich bezwingen.		Couranta, 28. 29. 30. 31. 32.

Kgl. Bibl. in Berlin: Cantus, Stadtbibl. in Hamburg: Tenor.

4. *Venus* (gothisch) Kräntzlein. | Newer Musicalischer Ge- | säng vnd Lieder, So wol auch etliche (ohne | Text) Galliarden, Couranten, Auffzüg vnd Pavanen, | welche von den Instrumental *Muſicis* mögen | gebraucht werden. | Mit 4. und 5. Stimmen, Componirt vnd in Druck | verfertigt, | Durch | Johann Staden von Nürnberg, Fürstlichen, Bran- | denburgischen Hof Organisten zu Bayreüth. | *CANTUS.* || Gedruckt zu Jehna, Durch Christoff Lippold, | In verlegung David Kauffmanns Buchf. | *ANNO MCDX.* | (sic?)

5 Stb. in 4⁰. Dedic. Christian, Marggrafen zu Brandenburg etc. gez. Bayreüth den 1. Mai 1610. In derselben erwähnt er seine früher erschienenen Werke und ersieht man daraus, dass uns bis hierher keins fehlt. Inhalt: 1, Zu diesem Venus Kräntzelein, 4 stim., Strophenlieder bis Nr. 18, dann folgen Tänze von 19 bis 32 zu 4 und 5 Stim.

Exemplare komplet: Stadtbibliothek Hamburg, Stadtbibliothek Breslau, Ritterakademie Liegnitz und der Cantus auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

5. Fragment eines Festgesanges den:

„Nobiliſſimis & prudentiſſimis viris, Dominis | Lucae Frideri- | co

Bôheim, Philippo et Davidi Harsdorfferis, Gabrieli Tuche- | ro, Gabrieli & Sebastino Scheureliis, & An- | dreae Gammersfeldero etc. etc. dedicat consecratq; | Johannes Staden. | Norimbergae, Typis Abrahami | Wagenmanni. | M DC XV. |

nur 1 Bl., Altus in 4⁰ vorhanden: Gloria, 6 voc. I. S. Königliche Bibliothek zu Berlin. (Fortsetzung folgt.)

Anzeige.

Mitteilungen.

* Alte Klavierstücke bearbeitet und herausgegeben von *Bernhard Ziehm*. Hamburg bei Hugo Pohle. 1. Praeludium und Fuge in Cmoll von *Joh. Christian Bach* (der in Mailand und London lebte), 2. Burlesca in Bdur von *Joh. Ludwig Krebs* und 3. Presto in Bmoll von *Karl Heinrich Graun**), also von Komponisten der 1. Hälfte des 18. Jahrh., die zum Teil unmittelbar aus Seb. Bach's Schule hervorgegangen sind. Am Bedeutendsten ist die Fuge von J. Chr. *Bach*, obgleich sie hin und wieder nahe ans Handwerkmäfsige streift. *Krebs'* Burlesca erinnert vielfach an Graun'sche Musik und macht einen oft zimperlichen Eindruck, während Graun nicht wiederzuerkennen ist, so feurig und kraftvoll braust sein Presto dahin. Hätte sich Graun vom damaligen italienischen Geschmacke nicht in der Weise ins Schlepptau nehmen lassen und sich aus den Banden des preufsischen Hofdienstes befreit, so würde sein nicht unbedeutendes Talent sich in ganz anderer Weise entwickelt haben. Man kommt zu diesen Betrachtungen unwillkürlich, wenn man das nur 4 Seiten lange Presto hört. — Die Redaction der Piecen ist sorgsam ausgeführt, verhehlen wollen wir aber nicht, dass dasselbe Presto von Graun Herr *Emil Krause* vor Kurzem bei Joh. Aug. Böhme in Hamburg als Gigue, seinem eigentlichen Titel, herausgegeben hat, und wir möchten Herrn B. Ziehm ersuchen, doch selbst einmal nach älteren vorzüglichen Klavierpiecen sich umzuschauen, als das bereits Neuaufgelegte immer wieder zu reproduziren.

*) *Richard Wagner* Kalender. Historische Daten aus des Meisters Leben und Wirken für die gesammte musikalische Welt. Zweite gänzlich umgearbeitete mit Jahres- und Sach-Register vermehrte Auflage. Mit Portrait und Facsimile. Wien. Druck und Verlag von Carl Fromme, K. K. Hofbuchdruckerei, 1883. In kl. 8⁰. 7 Bll. und 91 Seiten mit 2 Registern. Der Kalender hat in jeder Hinsicht gegen die erste Auflage an Wert gewonnen und kann jetzt als sehr praktisches Handbuch dienen.

Hierbei 3 Beilagen: 1. Schluss zum deutschen Liede, 2. Band. 2. Katalog der Universitäts-Bibl. in Göttingen, Seite 17—24. 3. Bücherverzeichnis.

*) Preis je 1 Mark.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XV. Jahrgang. 1883.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W. Leipzigerstraſse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 10.

Johann Staden.

Eine Bio- und Bibliographie.

(Fortsetzung.)

6. (Versal:) Cantvs. | Harmoniae | Sacrae, Pro Festis | Praecipvis Totivs Anni, | (Petit) à 4. 5. 6. 7. & 8. voc. | Quibus ſub finem adjectae ſunt aliquot | novae inventionis Italicae cantiones, unius, duarum, | 3. 4. & 5. voc. cum partiturâ ad organum: | Recens in lucem editae | à | (Versal:) Johanne Staden Noriberg. | Wappen || Norimbergae, | (Petit:) Typis & ſumptibus Pauli Kauffmanni. | MDCXVI. |
8 Stb. in 4⁰. und die

Partitvra Ad | Organum. | Nota. | Basso Generali Subiun| ctae voces Cantoris sunt, ut | Organothetes eas, quamquàm non prorsus | semper ad eandem varietatem, exprimat; & | ut liqueat, utrum Cantor illas ut Discantum, | an verò ut Tenorem cantillet, & ut à Basso | concentum Harmonicum in eas de- | ducat & accommodet. |

Enthält die Partitur aller Stimmen ohne Text. Der Bass ist nicht beziffert.

Dedic. den Senatoren Nürnbergs und gez. Nürnberg im Mai 1616. Inhalt: 1, Misericordias Domini, 4 voc. 27, Cantate Domino canticum, 5 voc. (mit Instrumenten).

Exemplar komplet: Kgl. Bibl. Berlin; Stadtbibl. Hamburg: C. A. T. VI. vox und bischöfl. Bibl. in Regensburg, Bestand unbekannt.

7. (Gothisch) Neue | Pavanen, Galliarden, Cur- | ranten, Balletten, Intraden vnd Canzonen, mit | Vier vnd Fünff Stimmen, fürnemlichen

von den In- | strumental Musicis füglich zuge- | brauchen. | Componirt vnd in Druck verfertiget, | Durch | Johánn Staden, Organisten zu S. Laurentzen | in Nürmberg. | *CANTVS.* || Gedruckt zu Nürmberg, bey Balthasar | Scherffen, In verlegung | David Kaufmanns. | *M. DC. XVIII.* |

5 Stb. in 4⁰. Dedic. acht Bürgern Nürnbergs, darunter Beheim, Harſsdörffer, Tucher, Scheurl u. a., datirt: Nürmberg den 24. Dec. 1617. Enthält 30 Tänze ohne Anzeige der Instrumente.

Exemplar komplet: Kgl. Bibl. Berlin (C. 1. 2. A. T. B.) und nur der Tenor auf der Ritterakademie in Liegnitz.

8. MAGNIFICAT | (gothisch) oder | Lobgesang der H. Hoch- | gelobten Jungkfrauen | MARIae, | Wie solcher am 1. Capitel *Lucae* beschrieben wirdt, | Jetzo zu Teutsch mit acht Stimmen | auff zween Choros, | Zu Vnderthänigen Ehrn vnd Beglückwünschung, | eines Glückseligen, Fried- vnd Freudenreichen | Neuen Jars, | Den Edlen, . . . | . . . Bur- | germeistern . . . , der Statt Nürm- | berg, ꝛc. *Componirt* | Durch | **Johann Staden, vnd Valentin Dretzl,** | beyde Organisten bey S. Sebaldt | vnd S. Laurentzen. | Bez. der Stb. || Gedruckt zu Nürmberg, bey Balthasar Scherffen, | In verlegung der Authorum. | *M. DC. XX.* |

8 Stb. in 4⁰ zu je 4 Bll.

1. Joh. Staden: Meine Seele erhebet.
2. Val. Dretzl: " " "

Die Kgl. Bibl. in Berlin besitzt nur C. A. T. B. des I. Chori. Das Exemplar der bischöfl. Bibl. in Regensburg kenne ich nicht.

9. (Versal:) Cantvs. | Harmoniarum | Sacrarum | Continuatio, | (Petit) Unius, duarum, trium, 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. & 12. Voc. | in duas partes diviſa; | Quarum prior, quoniam ejus uſus et- | jam absq; Organo in Choro eſſe poteſt, partituram non habet: Poſte- | rior autem, Symphonias cum Ritornellis complectens, Mu- | ſicos, tàm Inſtrumentales, quàm vocales requirit, | ejusq; uſus omninò Organiſtam poſtu- | lat, partituram continet, | Recens in lucem edita | à | Versal:) Johanne Staden Norimberg. | (Petit) ad D. Sebaldi Organiſtâ. || NORIBERGÆ, | Ex Typographia Balthaſaris Scherffij. | Exemplaria proſtant apud Autorem. | MDCXXI. |

8 Stb.: C. A. T. B. V. bis VIII. vox und eine Partitur von 18 Bll. in hoch folio, mit dem Titel:

(Versal:) Harmoniarvm Sacra- | rvm Continvationis | Posterioris Patris | Partitura Ad Or- | ganum. | (Petit) Vnius,

duarum, 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. Vocum. | (Versal:) Johannis Staden (etc. folgen noch 15 Zeilen, inclusive einer „Nota").

Enthält nur die Gesänge von Nr. 10: Cantate Domino, bis Nr. 25. Text fehlt, Bass ist beziffert. Am Ende das Register.

Das Werk ist den beiden Harsdörffer, Behaim, Scheurl und Tucher gewidmet und datirt: Januar 1621. Enthält Nr. 1, Pater noster 5 voc. Nr. 25, Cantemus et exultemus, 4 Instr. et 12 voc. (Siehe auch den Augsburger Kat. von Schletterer p. 95.)

Ex. komplet: Kgl. Bibl. Berlin. Stadtbibl. Augsburg fehlt VI. vox. Stadtbibl. Hamburg besitzt nur T. V—VII vox. Der Bestand der bischöfl. Bibl. in Regensburg ist mir unbekannt geblieben.

10. Plausus Noricus, Gustavo Adolpho, Svec. Goth. Vand. Regi, Noribergam d. Mart. 31. ingneſso, delineatus a J. Vogelio & harmonice 9, 4. Vocibus decantat. a J. Staden. Norib. 1622.

In Fol. Die Universitäts-Bibliothek in Upsala besitzt davon: Cant. 1. 2. Ten. Bas. Cornetto 1, 2 over Violin. Ten. 2. Chori. Alt. 2. Chori, Bass. 1. 2 sec. Chori et Bassus ad Org. Für die Richtigkeit des Titels stehe ich nicht ein.

11. (Gothisch) Drey Christliche | BEt-Gesäng, zu die- | sen gefährlichen vnnd betrübten Zei- | ten sehr nohtwendig zu ge- | brauchen. | Mit 4 Stimmen | Auff jhre gewöhnliche Melodey | *Componirt* | Durch | Johann Staden | etc. | Bez. des Stb. || Gedruckt zu Nürnberg, bey Jo- | hann Friderich Sartorio. | In verlegung deſs Autoris. | *ANNO MDCXXII.* |

Die Kgl. Bibl. zu Berlin besitzt davon den Tenor und Bassus in 4°, je 2 Bll. Inhalt:

1. Gib Fried zu unser Zeit. 2, Wenn wir in höchsten nöhten seyn. 3, Gib unsern Herren und aller Obrigkeit Frid.

12. (Versal:) Harmonicae | Meditationes | Animae, | (Petit) De Amore JESV | reciproco, | qvaternis Vocibus | de promptae | â | Johanne Staden | Norimberg: | Organista - ad S. Sebaldi | Ein Canon || (Versal:) Noribergae. | (Petit:) Typis et sumptib. Johannis Friderici Sartorij: MDC.XXII. |

4 Stb. in 4°. Dedic. Dn. Sebast. Scheurl, dat. Noribg. 9. Januar 1621.

Inhalt:

Nr.	4 voc.	Nr.	4 voc.
1.	Jesu beate, Numinis aeterna. 1. p.	4.	Tu precor Jesu benigne. 4. p.
2.	Tu pulcra linquens. 2. p.	5.	Jesu beate, si tuo amore. 1. p.
3.	Acerba vulnera. 3. p.	6.	Vulnera acerba corporis. 2. p.

Nr. 4 voc.
7. Sed caeca gens his fontibus. 3. p.
8. Gratia magna tibi. 4. p.
9. Quicunque Jesum. 1. p.
10. Relinque caetera 2. p.
11. Dulcia semper morantur. 3. p.
12. Quin mater et pater. 4. p.
13. Te, sancte Jesu. 1. p.

Nr. 4 voc.
14. Fac interim magis. 2. p.
15. Benigne Jesu. 3. p.
16. Seu pulcher oras. 4. p.
17. O lux beata coelitum. 1. p.
18. Candida cum lux beati. 2. p.
19. Illo ex tempore te. 3. p.
20. Amoris aestuliquitor. 4. p.

Die Kgl. Bibl. Berlin: Cantus. Bischöfl. Bibl. in Regensburg, Bestand unbekannt. Stadtbibl. Hamburg: Altus.

13 a. (Gothisch) Haufs *MUSIC* | Geistlicher Gesäng, | Darunter etliche auff die fürnembsten Fest | defs Jahrs: Ein theils aber in gemein | täglich von Gottliebenden Hertzen nutzlich | zu gebrauchen. | Mit vier Stimmen Componirt | Durch | Johann Staden, Organisten | bey S. Sebald in Nürmberg. | BASIS. | Gedruckt zu Nürmberg, bey Johann Friderich Sartorio. | Im Jahr 1623. |

4 Stb. in 4°. Vorwort von Staden, worin er sagt, dass einige Texte von dem Prediger Joh. Saubert gedichtet sind.

Inhalt: 1, Ehr sei und bleib Gott in der Höh. (Strophenlieder.) Nr. 21, Verleih uns Frieden gnädiglich (durchkomponirt).

Ex. kompl.: C. A. T. B. auf der Kgl. Bibl. in Berlin (A. u. T. in Nr. 1465).

2. Ausgabe:

13 b. (Gothisch) Haufs *MUSIC* | Erster Theil | Geistlicher Gesäng, | Darunter etliche auff die fürnembsten Fest | defs Jahrs: Ein theils aber in gemein täglich | von Gottliebenden Hertzen nutzlich zu | gebrauchen. | Mit vier Stimmen componirt | Durch | Johann Staden, Organisten | bey S. Sebald in Nürmberg. | *Cantus.* || Gedruckt zu Nürmberg, bei Johann | Friderich Sartorio. | *Anno M DC XXXIV.* |

4 Stb. in 4°. Eingerichtet wie 1623. Am Ende noch ein Gesang mehr: Nr. 22, Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ, 8 voc. (durchkomponirt).

Nur der Cantus auf der Kgl. Bibl. in Berlin ist mir bekannt.

13 c. (Gothisch) Haufs *MUSIC,* | Ander Theil | . . . (etc. wie oben, nur die Zeilenabteilungen sind hie und da etwas anders. Jahreszahl:) *MDCXXVIII.* |

4 Stb. in 4°. Vorwort von Staden, ohne Datum. Inhalt: 1, Herr Gott durch deine Güte. (Strophenlieder) — 27, Auf dieser Welt ist wenig Freud.

Kgl. Bibl. in Berlin auf drei verschiedenen Standörtern: Cantus in Nr. 1415. Kapsel Nr. 1435: Alt und Tenor. Kapsel Nr. 1455: Bassus. — Die Universit.-Bibl. in Königsberg i/Pr. besitzt den Bassus.

13 d. (Gothisch) Haufs-MUSIC | Dritter Theil | . . . | Darbey die gewöhnlichen Tisch Gebet- | lein, so man vor vnd nach dem Essen pfle- | get zu gebrauchen. | Mit drey Stimmen componirt | . . . | . . etc. wie oben | *Suprema Vox.* || Gedruckt durch Johann Friderich Sartorium. | *ANNO* | *MDCXXVIII.* | Die *Exemplaria* sind bei dem *Autore* zu finden. |

3 Stb. in 4⁰. Cantus, Suprema und Infima Vox, in Kapsel 1415 und 1455 der Kgl. Bibl. in Berlin. Bei der Infima Vox fehlt die letzte Zeile des Titels. — Dedic. Herrn Seb. Scheurl, dat. am 2. März 1628.

Inhalt: 1, Aller Augen warten auf dich. (Strophenlieder) — 31, Nun fahr ich hin zu Jesu Christ.

13 e. (Gothisch) Haufs=*MUSIC* | Vierdter vnnd letzter Theil. | . . . | von sehr trostreichen Texten, zu erweckung | wahrer Gottesforcht, wie auch zum Trost inn wi- | derwertigkeit, Creutz vnd Leyden, nutz- | lich zu gebrauchen. | Mit vier Stimmen componirt, | Sampt einem *Appendice*, darinnen zehen *Fugen* oder | *Canones* à 2. 3. 6. 7. 8. vnterschiedlich eingetheilt, also dass deren | am End einer jeden Stimme etliche zufinden, | Von | . . . | . . . | *Cantus.* || Gedruckt zu Nürnberg, bey Johann Friderich | Sartorio, Inn verlegung dess *Autoris.* | M DC XX VIII. |

4 Stb. in 4⁰. Dedic. zehn verschiedenen „Jünglingen", dat. den 6. April 1628.

Inhalt: 1, Jetzt sprosst herfür aus Davids Stämmelein (Strophenlieder) — 30, Die Gerechten werden weggerafft. Darauf folgen die 10 Fugen mit Text. Viele der Lieder sind zu bestimmten Gelegenheiten komponirt und mit dem jeweiligen Datum gezeichnet. Im Cantus befinden sich nur 2 Fugen.

Ex. Graue Kloster in Berlin komplet, Kgl. Bibl. in Berlin komplet: Cantus in Kapsel 1455. Bassis in 1415. Alt und Tenor in 1439, in letzterem ist Nr. 22 defect.

(Schluss folgt.)

Alexander Agricola.

Das Vander Straeten'sche Quellenwerk, La musique aux Pays-Bas, 6 Bände (1867—1882) wird erst an Bedeutung gewinnen, wenn die Musikhistoriker sich gründlicher mit ihm befassen, die unbequeme Form überwinden und die Schlacken vom Edelmetall geschieden haben. Die Arbeit ist keine kleine, und wie schwer die Herren

herangehen, ist am besten daran bemerkbar, dass es fast noch gar nicht benützt worden ist. Es wird daher gut sein in den Monatsheften einen Anfang zu machen und an der Hand weiterer Quellen das Bild alter und neuer Meister abzurunden.

Ueber *Agricola* besitzen wir eine kurze Biographie in Versen, die sich als vierstimmiger Gesang in *Rhau*'s Symphoniae jucundae, 1538 Nr. 49, befindet und die Ueberschrift trägt: „*Epithaphium Alexandri Agricolae Symphonistae regis Castiliae Philippi*". Der Komponist ist nicht genannt, vielleicht war es Rhau selbst. Fétis teilt den vollständigen Text mit und erfahren wir daraus, dass Agricola ein Belgier war und als Sänger und Instrumentist in Valladolid, am Hofe Philipp I., der Schöne genannt, lebte, dort erkrankte und im Alter von 60 Jahren starb. Fétis weist aufserdem aus alten Rechnungen des belgischen Kgl. Archivs nach, dass er 1500 und 1505 eine Summe Geld erhielt (Fétis I, 33), sich also damals in Diensten Philipp I. befand, der in Brüssel residirte. Er wird 1500 Capellan und Sänger genannt. Als dann 1505 Philipp I. nach Spanien ging, wird er sich in dem Gefolge desselben befunden haben, denn Philipp residirte in Valladolid, starb aber schon 1506 und sein Sohn Karl I., der spätere Kaiser Karl V., wurde von den Cortes als Prinz von Asturien erkannt, während sein Grofsvater, Ferdinand der Katholische, die Regierung über Castilien führte. Alle Mutmafsungen über die Zeit von Agricola's Tode waren bis jetzt vergeblich gewesen; Ambros sagt: er starb zwischen 1520—30, Fétis: in den Jahren 1526 bis 1527. Das einzige sichere war, dass er 1538 nicht mehr lebte und 60 Jahr alt geworden ist. Doch davon später. Nun erwähnt seiner aber *P. Aron*, der Musikschriftsteller in Florenz, und spricht von ihm als von einem, den er persönlich kennt; man schloss daher bisher daraus, dass sich Agricola in früherer Zeit in Italien aufgehalten hat, und darüber giebt vander Straeten's Quellenwerk den sichersten Aufschluss. Freilich ergiebt sich auch daraus, dass *Aron* gewaltig aufschneidet und Männer anführt, die vor seiner Geburt in Italien gelebt haben und die er nicht einmal als Kind gesehen haben kann, vielweniger mit ihnen verkehrt hat. Doch es kam Aron mehr darauf an berühmte Männer anzuführen, mit denen er Umgang gepflegt haben soll, um sich als junger Schriftsteller in Respect bei seinen Mitbürgern zu setzen, als späteren Historikern eine Handhabe bei ihren Quellenforschungen zu geben. Vander Straeten fand nämlich im Archiv zu Mailand Nr. 118 ein Aktenstück, in dem Agricola ein Zeugnis seiner Führung als Sänger bei seinem Abgange aus der

dortigen herzoglichen Kapelle ausgestellt wird. Es lautet in freier Uebersetzung (Straeten teilt Band VI p. 13 den Originaltext mit): Alexander Agricola aus Deutschland, Sänger, hat uns sehr viele Jahre mit gröſster Lust und Fleiſs gedient und sich treu und gut geführt, so dass er das gröſste Lob verdient. Er wünscht sein Glück wo anders zu suchen und will sich von uns trennen. Wir wünschen ihm und seiner Familie zu seiner Reise nach den unteren Teilen (Italiens) viel Glück und alles Gute.

Datum Papie, die 10. Junii 1474. (Was heiſst *Papie?* meine Nachschlagebücher lassen mich im Stich.)

Dieses Aktenstück ist für uns von groſser Wichtigkeit, denn es eröffnet uns einen Einblick in das frühere Leben Agricola's und giebt uns zugleich einen Anhaltepunkt, von dem man auf Geburts- und Todesjahr einen Schluss ziehen kann.

Agricola hat demnach dem Herzogl. Hause in Mailand viele Jahre gedient und zieht 1474 mit seiner Familie nach dem südlichen Italien; 1500 finden wir ihn in Brüssel und 1506 in Valladolid in Spanien, wo er 60 Jahr alt stirbt. Wenn daher Agricola bei seinem Abgange von Mailand 28 Jahre war, so zählte er 1506 sechzig Jahre und war demnach 1446 geboren. Er muss also gleich nach seiner Ankunft in Valladolid gestorben sein, also 1506. Da er mit 28 Jahren schon sehr lange dem Herzogl. Hause gedient hat, so kann man sicher annehmen, dass er schon als Knabe in die Kapelle getreten ist und dort seine Ausbildung genossen hat. Er muss dann sehr jung geheiratet haben, da er als 28jähriger bereits Familie besaſs.

Seine Kompositionen genossen in Italien groſsen Ruf, denn als *Petrucci* in Venedig im Jahre 1501 zu drucken begann, so nahm er schon in die erste Sammlung 8 Tonsätze von ihm auf und ebenso befinden sich auch in den späteren Sammelwerken desselben Gesänge von ihm. Die Deutschen nahmen erst von 1537 ab von ihm Notiz (s. meine Bibliographie der Musiksammelwerke, Berlin 1877 p. 367).

Christian Ameyden.

Man kannte von diesem einst berühmten Komponisten des 16. Jahrhunderts kaum den richtigen Vornamen, der einmal mit Christoph, dann wieder mit Christian bezeichnet wurde. Fétis widmet ihm netto sechs Zeilen in seiner Biographie universelle. Baini und

Schelle führen seinen Namen unter den päpstlichen Sängern an, Ambros erwähnt nur vorübergehend seinen Namen und das ist alles was bisher geschehen war. Vander Straeten gebührt das grofse Verdienst, durch zahlreiche Aktenstücke den ganzen Lebenslauf klar gelegt zu haben. Schon im ersten Bande seiner La musique aux Pays-Bas, Seite 151, teilt er sein Epithaph mit, welches ihm in der Kirche S. Maria dell' Anima im Campo santo in Rom gesetzt ist und auf dem man liest, dass er zu Arschotano, d. i. Oirschot in Brabant, geboren ist, unter Papst Pius IV. und seinem Nachfolger angestellt war und am 20. Nov. 1605 in Rom starb. Im 6. Bande widmet ihm vander Straeten ein ganzes Kapitel (S. 441). Das erste Aktenstück aus dem päpstlichen Archiv der sixtinischen Kapelle berichtet über seine Wahl zum päpstlichen Sänger (Tenorist) und ist datirt am 5. September 1563, doch schon den letzten August 1565 wird er mit einer Anzahl anderer Sänger pensionirt; der Grund ist nicht ersichtlich. Erst am 10. März 1569 wird er zum Lehrer am Kollegium der Paulinen-Kapelle zu Douai ernannt, 1572 zum „Punctator", am 7. Januar 1573 zum Abt auf ein Jahr erwählt, in welchem Amte er in den folgenden Jahren immer wieder bestätigt wird. Seite 448 teilt v. Straeten seinen Namenszug im Facsimile mit. Am 15. Oktober 1579 kauft er ein Haus in Lüttich von einem gewissen Sebastian David, genannt „da Millesimo", was auf seine Vermögensverhältnisse ein günstiges Licht wirft. Am 3. Januar 1594 wird er auf ein Jahr zum päpstlichen Kapellmeister erwählt und siegte bei der Wahl sogar über *Giov. Maria Nanino*. Doch schon 1596 wird er wieder nur als Sänger genannt, während *Agostini Martini* den Kapellmeisterposten bekleidet. Dies ist die letzte Nachricht, die wir über seine Thätigkeit erhalten. Vom December 1605, also nach seinem Tode, findet sich noch ein Dokument vor, indem er der Kirche S. Maria dell' Anima testamentarisch ein Kapital vermacht, wofür jährlich eine Messe abgehalten werden soll. Damit schliefsen die Nachrichten über ihn. Von seinen Kompositionen ist uns im Druck nur ein einziges Madrigal zu 5 Stimmen (Quel dolce suon) erhalten, welches sich im 3. Buche von Lassus fünfstimmigen Madrigalen (1563) befindet und 1566, 1570 und 1573 neu aufgelegt wurde. V. Straeten teilt Seite 462 einen Katalog mit, der 1863 von Vincenzo Salvati angefertigt ist und die Musikbücher (Mss. u. Drucke) des alten päpstlichen Archivs enthält (antico Archivio dei Capellani Cantori pontificii). Die Mitteilungen V. Straeten's sind aber nicht vollständig und beziehen sich nur auf niederländische Komponisten,

von denen er aber oft auch nicht mehr als den Namen mitteilt, und selbst dort, wo er etwas mehr giebt, sind die Angaben immer noch dürftig. Dennoch ist der Katalog von hohem Wert. Er umfasst 15 Seiten und enthält eine Reihe der seltensten Werke.

Das Namenregister ist folgendes:

Agricola (Alex.) — Ameyden (Christian)
Arkadelt (Giac.) — Baudouyn (Noel)
Berchem (Jacquet) — Breede-Brusten (Jo.)
Brumel (Ant.) — Busnois (Antonio)
Caron — Clemens non Papa
Compere (Loyset, auch „Loyset Pieton Comper" S. 467 u. 476 genannt.
Consilium — Le Conte (Bartolomeo)
Crequillon (Thomas) — Dieton. (Straeten glaubt, dass hiermit Pieton gemeint sei, doch kommt der Name dreimal vor.)
Deprès (Joquin)
Divitis (Anton.) — Eloy
Fagus oder La Fage — Faugues (Vincenzo)
Du Fay (Guglielmo) — Fevin (Anton.)
Fevin (Roberto de) — Gaspar
L'Heritier (Giov.) — Jannequin
Maistre Jehan — De Kerle
Lassus (Orl. de) — Lupi (Giov.)
Lupus — Obrecht
Okeghem (Giov.) — Ortis
De Orto — Le Petit (Giov.)
Pieton (Loyset), siehe Dieton und Compere.
Pipelaere, doch kommt auch der Name Bilaire vor, den Straeten für denselben hält.
Prioris — Regis
Richafort — De Rore
De la Rue (Pietro) — De Sylva (Andrea)
Tinctoris — Verdelot
Willaert, auch nur Adrien genannt.
De Wreede.

Von Ameyden befinden sich unter Nr. 29 ein Magnificat zu 4 Stimmen und unter Nr. 30 eine Messe super „Fontes et omnia". Diese kleine Anzahl Kompositionen bleibt immer überraschend, nachdem uns von gleichzeitig Lebenden eine so bedeutende Auswahl erhalten ist, selbst von Komponisten, die ein so wandervolles Leben geführt haben, wie z. B. Alexander Agricola. Sollte Ameyden über-

haupt nur so wenig geschrieben haben oder legte er auf die Erhaltung seiner Kompositionen so wenig Wert, dass er sie nicht einmal durch den Druck bekannt machte? Eine Würdigung der wenig vorhandenen muss einer späteren Zeit aufbehalten bleiben und dann wird sich erst erweisen, ob das Lob, worin neuere Schriftsteller einstimmen, ohne wahrscheinlich je eine Note von ihm gesehen zu haben, sich in Wahrheit bewährt.

Henri-Jacques de Croes

ein fast vergessener Komponist, der sich einst des gröfsten Ansehens erfreut hat. Die Musiklexica bringen nur wenige Worte über ihn und die sind fast durchgängig irrtümlich. Schon 1866 veröffentlichte *Dom. Mettenleiter* in seiner Musikgeschichte der Stadt Regensburg einige Daten und Aktenstücke über ihn, doch die Lexiographen nahmen wenig Notiz davon. Auch *Vander Straeten* widmet ihm 1867 im 2. Bande seiner La musique aux Pays-Bas, p. 13 ein Kapitel, worin er sowohl einige Daten, als besonders ein Verzeichnis seiner zahlreichen Gesangs- und Instrumental-Kompositionen bringt, nebst einem thematischen Verzeichnis von 16 Messen. Die wichtigsten Dokumente enthält aber erst der 5. Band von 1880 p. 125 u. f. An der Hand dieser drei Quellen sind wir im Stande das Leben Croes vollständig überschauen zu können und da Vander Straeten das Mettenleiter'sche Werk unbekannt war, so können wir dort eintreten, wo seine Quellen versiegen.

Um die Familien-Mitglieder de Croes richtig zu unterscheiden, seien in Kürze diejenigen erwähnt, die sich in der Musik ausgezeichnet haben und genannt werden.

Heinrich de Croes war der Vater des Heinrich Jacobs; näheres ist über ihn nicht bekannt, doch ein *N. de Croes* war vor H. Jacob Kapellmeister am Hofe zu Brüssel und man war geneigt letzteren für den Vater Heinrich Jacob's zu halten, was sich durch v. Straeten's Dokumente als irrtümlich erweist.

Heinrich Joseph Croes, der Sohn H. Jacobs, dient in der Kapelle in Brüssel seit 1744 und geht 1775 auf drei Jahre nach Regensburg. Der Vater reicht der Prinzessin der Niederlande 1775 eine Anzahl Kompositionen seines Sohnes ein und bittet um eine Gratification für denselben, die ihm mit der Summe von 300 Gulden gewährt wird. (V. Straeten V, 194.)

Mettenleiter (l. c. 272) teilt ein Aktenstück (Bittschrift) mit, welches von einem *Heinrich de Croes* herrührt und mit dem 4. Nov. 1815 gezeichnet ist. Er nennt H. Jacob auch seinen Vater, der nach der Krönung des Kaisers Franz I., also um 1745, den Turn und Taxischen Dienst verliefs. Es scheint kaum möglich zu sein, dass dieser *Heinrich* identisch mit *Heinrich Joseph* ist, da er das Jahr 1815 schwerlich erlebt haben kann.

Aufserdem verzeichnet Mettenleiter einen *Croes* um 1755 ohne nähere Bezeichnung, in demselben Jahre eine Kammersängerin *Croes*, die, 48 Jahr alt, mit 400 Gulden pensionirt wird, ferner eine Sopranistin, *Madame Croes*, geborene Houdiére, die 300 fl. Gehalt und Tischgeld erhält, Summa 520 fl. 1787 wird ein Violinist *M. Croes* mit 400 fl. Gehalt verzeichnet, dessen Sohn, *Franz Xaver* „zur Musik und Feder inclinirt". Soweit die aktenmäfsigen Einzeichnungen.

Heinrich Jacob de Croes wurde nach V. Straeten (V, 156) den 19. Sept. 1705 in Antwerpen getauft; er erhielt am 7. Nov. 1723 den Platz eines ersten Violinisten an der St. Jacobskirche daselbst und hatte nebenbei die Pflicht den Kapellmeister zu vertreten, aufserdem musste er je nach Bedürfnis die Instrumente: Viole-Tenor, Hautbois, Flöte, Schallmei, Violoncelle und Contrabass übernehmen. Am 4. September 1729 verlässt er den Dienst und geht wahrscheinlich als Kapellmeister nach Regensburg an den Hof von Turn und Taxis, den er um 1745 mit Pensionsberechtigung aufgiebt und nach Brüssel geht. Ueber diese Zeit von 1729 bis 1749, wo er interimistischer Musikdirektor in Brüssel wird, herrscht noch nicht völlige Klarheit. Heinrich de Croes schreibt zwar 1815, dass sein Vater nach der Krönung des Kaisers Franz I. mit einem Pensionsdekret des Prinzen Alexander nach Brüssel zurückkehrte, wo er schon vorher sich im Dienste der Prinzessin Marie Elisabeth als Musikdirektor befunden hat, doch findet sich über eine frühere Anstellung am Brüssler Hofe als um 1749 in den Akten des belgischen Archivs keine Notiz, so dass man auf einen Irrtum des Sohnes schliefsen möchte. Herr vander Staeten würde aber eine frühere Anstellung am Brüssler Hofe weniger schroff ablehnen, wenn ihm das von Mettenleiter mitgeteilte Aktenstück bekannt gewesen wäre.

Wie bereits erwähnt, erhielt Croes am 23. Juli 1749 am Hofe zu Brüssel die provisorische Anstellung an der Kapelle und hatte je nach Bedürfnis als Instrumentist oder Direktor zu wirken; erst am 13. August 1755 wurde er zum wirklichen Kapellmeister ernannt

mit einem Gehalt von 2050 livres (siehe das Aktenstück bei vandor Straeten V, 158, sowie den Bericht de Croes über die Kapelle und deren Mitglieder, Seite 162—177 vom Jahre 1783).

De Croes bekleidete seinen Posten bis zu seinem Lebensende und starb am 16. August 1786. In den zwei folgenden Jahren blieb der Platz unbesetzt, erst um 1789 finden wir den badischen Musiker Namens *Ignatz Vitzthumb* als Kapellmeister verzeichnet. V. Straeten fügt noch verschiedene Aktenstücke bei, die mehr oder weniger Bezug auf de Croes haben, das wichtigste ist aber das bereits oben erwähnte, welches sich um eine Gratification für seinen Sohn *Heinrich Joseph* handelt. Aufserdem fügt er noch Listen über die Kompositionen de Croes bei, die 36 Messen, 69 Motetten, 28 Sinfonien, 32 Sonaten und andere kleinere Piecen umfassen, doch kennt er selbst davon nur das Verzeichnis aber nicht die Kompositionen selbst. Von den Messen giebt er nach alten Listen zum Teil ein thematisches Verzeichnis (V, 204).

Hierbei eine Beilage: Katalog der Musikwerke der Universitäts-Bibliothek in Göttingen, Seite 25—36.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XV. Jahrgang. 1883.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Johann Staden.
Eine Bio- und Bibliographie.
(Schluss.)

Gesamtausgabe aller vier Teile
nach dem Tode des Verfassers herausgegeben:

13 f. (Gothisch) Haufs-MUSIC | GEistlicher Ge- | säng, darunter etliche auff die fürnemb- | sten Fest defs Jahrs: Ein Theils aber in gemein | täglich von Gottliebenden Hertzen nutz- | lich zu gebrauchen. | Mit vier Stimmen componirt | durch | Johann Staden S. Weiland Orga- | nisten bey S. Sebald in Nürnberg. | *CANTUS* || Gedruckt zu Nürnberg, in Verlegung Michael | Külfsners, Buchhändlers, durch J. F. Sartorium. | *MDCXLVI.* |

4 Stb. in 4°. Das Vorwort bezeichnet dieselben als eine 2te Ausgabe der 4 Teile in einem Bande. Es sind enthalten 19, 27, 30 und 42 Lieder, bei letzteren sind die Lieder 31—42 als „Appendix, oder Zugab der Haufs-Music" bezeichnet. Ueber jedem Gesange ist der Dichter genannt.

Ex. Bibl. in Frankfurt a/M. komplet, siehe Israël's Katalog p. 80, wo die nähere Bezeichnung der Bibliothek Frankfurt's fehlt. — Kgl. Bibl. Berlin: C. u. B. — Stadtbibl. in Hamburg: C. u. A.

Schon 1643 gaben die Erben einen Auszug für 1 Stim. mit B. c. unter dem Titel heraus:

13 g. Davids-Harpffe, | Nach welcher | Etliche desselben Psalmen: | benebens | andern gleichlautenden Ge- | sängen, | So vnlangsten auff

newe Art in | Teutsche Reimen gebracht worden, meisten- | theils mit einer Stimm gesungen werden. | Darbey auch ein Bassus Continuus für einen | Organ. Theorb. oder Lautenisten, etc. | gesetzt, durch | ..., Organisten bey S. Se- | bald in Nürnberg. || Gedruckt bey Johann Friderich Sartorio, in Ver- | legung defs Autoris S. Erben, | Im Jahr | M. DC. XLIII. |

In fol., 8 Bll., mit 14 Nrn. Die letzte Nr. wurde bei Staden's Begräbnis am 15. Nov. 1634 gesungen, wie eine Notiz besagt.

Das Ex. war im Jahre 1872 im Besitze der Antiquariatshandlung E. Mai in Berlin.

14. (Gothisch:) Kirchen-Music | Erster Theil, | GEistlicher Gesäng | vnd Psalmen, auff die fürnemb- | sten Fest im Jahr, vnd sonsten | zu gebrauchen: | Mit vnterschiedlichen Arten, von 2. 3. | 4. 5. 6. 8. 9. 10. 11. 12. vnd 14. | Stimmen; | Darbey ein Baffus ad Organum, wo der für- | nemblich von nöthen, vnd ohn welchen nicht kan Mufi- | cirt werden : Dann auch ein Baffus Continuus | pro Directore Mufico, zu finden. | Componirt | Durch Johann Staden, Organisten bey | S. Sebald in Nürnberg. | Cantus. | || Nürnberg, | Gedruckt vnd verlegt durch Simon Halbmayern, | M. DC. XXV. |

13 Stb. in 4°. Dedic. den Kammer- und Consistorialräthen im Fürstl. Haufs Onoltzbach, dat. Nürmberg 1. Jan. 1625. Inhalt: 1, Danksagen wir alle Gott, 8 voc. 15, Nun komm der Heiden Heiland, 6—14 Stim. in 8 Teilen. Der vollständige Index ist im Frankfurter Kataloge von Israël p. 79 mitgeteilt.

Exemplare: Gymnasialbibl. in Frankfurt a/M. kompl., Stadtbibl. in Hamburg: C. A. B. VI. u. XI. vox. Kgl. Bibl. Berlin: C. T. und VIII. vox., Bibl. des german. Mus. in Nürnberg, fehlen: V. VI. IX. XI. XIII. vox. Bischöfl. Bibl. in Regensburg, unbekannt.

NB. Der 2. Teil erschien 1626, siehe Nr. 16.

15. (Versal:) Opusculum Novum, | (gothisch:) Von | Pavanen, Galliar- | den, Alemanden, Couran- | ten, Intraden, Volten vnd Canzonen, | sampt einer Fantasia, | Auff vnterschiedlichen Instrumenten, | vnd sonderlich auff Violen zu | gebrauchen; | Mit 4. Stimmen *componirt* | durch | Johann Staden, Organisten zu S. Se- | bald in Nürnber | *CANTUS.* || Gedruckt vnd verlegt durch Simon | Halbmayern, | M. DC. XXV. |

4 Stb. in 4°, ohne Dedication. Enthält 50 Instrumentalsätze ohne Nennung der Instrumente.

Kgl. Bibl. Berlin: Cantus. Ritterakademie in Liegnitz: Tenor.

16. (Gothisch:) Kirchen-Music, | Ander Theil, | ... | zu gebrauchen;| Von 1. 2. 3. 4. 5. 6. vnd 7. Stim- | men: Dabey etliche auff Violen vnd andere | Instrumenten gericht: Mit einem Baſ- | ſo ad Organum: | Beneben einem kurtzen einfältigen Bericht für die | jenigen, so im Baſſo ad Organum vnerfahren, was | bey demselben zum theil in acht | zunemen. | AUTORE | Johann Staden, Organisten bey | S. Sebald in Nürnberg. | Prima Vox. || Nürnberg, | Gedruckt vnd verlegt durch Simon Halbmayern, | M. DC. XXVI. |

7 Stb. in 4⁰: I. II. bis VI. vox. u. Bassus ad Organum. Dedic. fünf Beamten in Diensten des Fürstl. Brandenburg. unterhalb Gebirgs zu Neustadt a/d. Aysch. Dat. Nürnberg 24. Juni 1626. Inhalt: 1, Ich wil singen von der Gnade, Cant. c. B. ad org. — 25, Wol dem, der den Herren förchtet, 2 C., 1 B., 3 Cornetti u. Trombone oder 4 Violinen (beginnt mit einer Symphonia). Der vollständige Index befindet sich im Frankfurter Kataloge von Israël, p. 79 und der Bericht über den Generalbass (im Basso ad org.) ist in der Allgem. musik. Zeitg., Leipzig 1877, Sp. 99 ff. von Chrysander abgedruckt.

Gymnasialbibl. in Frankfurt a/M. kompl., Stadtbibl. Hamburg: III., V., VI. vox u. B. ad org., Kgl. Bibl. Berlin: Cantus. Bibl. des germ. Mus. in Nürnberg: I—IV. vox u. B. ad org.

17. (Versal:) Prima Vox | Harmo- | niae Novae Sa- | crarum Cantio- | num, (Petit:) à voc. 3. 4. 5. 6. 7. 8. | 9. & 12. | Cum & ſine Baſſo ad Organum. | AUTORE | Johan. Staden, Norimberg. ad D. Sebal- | di Organistâ. | Vignette || Typis & Sumptibus (Versal:) Simonis Halbmayeri, | cIɔ Iɔ CXXVIII. |

9 Stb. in 4⁰: I. II. bis VIII. vox und B. ad org. Dedic. vier Kirchen- und Schulherrn zu Nürnberg, dat. 25. März 1628. Inhalt: 1, Oculi omnium, 3 voc. — 29, Christus resurgens, 12 voc. Der vollständige Index befindet sich in Israël's Katalog von Frankfurt a/M. p. 79.

Ex. komplet: Kgl. Bibl. Berlin und Gymnasialbibl. in Frankfurt a/M.

18. 1628. Hauſs Music, ander Theil, Dritter Theil, Vierdter vnnd letzter Theil, siehe unter Nr. 13 c bis e.

19. (gothisch:) Musicalischer Freuden- vnd | Andachtswecker, | Oder | Geistliche Gesänglein | für Gottliebende Andächtige | Hertzen, | Von ... | ... | Auff die Art seiner hiebevor auſsgangenen Hauſs- | Music, meistentheils mit vier, sampt etlichen von fünff | vnd sechs Stimmen, *Componirt.* | *Cantus.* || Nürnberg, | Gedruckt vnnd verlegt durch | Simon Halbmayern, | *M.DCXXX.* |

4 Stb. in 4⁰. Dedic. Joh. Valent. Andreae, Pfarrer zu Calw, gez. v. Komp. Nürmberg am Tag der Reinigung Mariae 1630. Inhalt: 1, Herr Christ lehr mich, 4 Stim. (Strophenlieder) — 25, Ein kleine zeit ist tausend Jahr, 6 Stim. Nr. 19—24 sind zu 5 Stim.

Ex. Gymnasialbibl. in Frankfurt a/M. (Israël p. 79) und der Cantus auf der Kgl. Bibl. zu Berlin.

20. (gothisch:) Hertzen—trosts—Musica | Geistlicher Meditationen | mit einer stim, neben dem Baſſo Continuo, für | einen Org. Theorb. oder Lautenisten etc. | *Componirt* | Von Johann Staden, Organisten bey S. Sebald in Nürnberg. |

(Darunter ein Canon in Kreuzform, mit 2 Engeln an der Seite, Kupferstich, darunter in Typendruck:)

Gedruckt zu Nürnberg, bey Simon | Halbmayern, | In verlegung deſs *Autoris.* | *M. DC. XXX.*

1 vol. in hoch fol. 6 Bll. mit 12 Gesängen: 1, Sih in dich selbst, du Seele mein — 12, Ehr sei dir Vater in dem Thron.

Kgl. Bibl. Berlin, Staatsbibl. München.

21. (Gothisch:) Hertzens Andachten | Geistlicher Gesänglein, | Darunter etliche auſs den alten Kirchen Lehrern | genommen. | Mit vier Stimmen völlig Componirt: | Darbey auch die sieben Buſspsalmen Davids, mit einer Stimm, neben dem | *Baſſo continuo,* für einen *Org.: Theorb.:* oder Lautenisten, ꝛc. | *Autore* | Johan Staden, Organisten bey S. Sebald | in Nürnberg. | Darunter 2 Abbildungen im Kupferstich. | Bez. des Stb. || Gedruckt bey Wolffgang Endter, | In verlegung deſs *Autoris.* | Im Jahr | *M. DC. XXXI.* |

Cantus 8 Bll., Bassus 4 Bll. in hoch Folio, o. Dedic., fehlen A. u. T.

Inhalt: 12 Strophenlieder: 1, So waar ich lebe, spricht dein Gott — 12, Herr Jesu führe mich. Darauf folgen im Cantus die 7 Buſspsalmen mit dem B. c. (vollständig).

Kgl. Bibl. Berlin. Die bischöfl. Bibl. in Regensburg besitzt das Werk auch, doch kenne ich nicht den Bestand.

22. (Versal:) Harmoniae | Variatae | (Petit:) Sacrarum Cantionum, | à Voc: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. & 12. | Cum Baſſo ad Organum. | (Versal:) Avtore | Johan. (Petit) Staden, Norimberg. ad D. Sebaldi Organiſta. | (Versal:) Prima Vox. | Vignette. || Norimbergae, | (Petit:) Typis & impenſis Wolffgangi Endteri. | ANNO | M. DC. XXXII. |

9 Stb. in 4⁰. Dedic. an 6 verschiedene Männer, darunter auch Georg Christophorus Harsdörffer, gez. von Staden 1632. Enthält 29 Gesänge: 1, Cantate Domino — 29, Confitemini Domino, für 2

Cornetti, 3 Cantus, 2 Alti, 3 Tenores u. 2 Bassi. An Instrumenten werden noch Violinen genannt.

Ex. Stadtbibl. Hamburg: I. II. IV.—VIII. vox und B. c. — Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: IV. VI. VII. vox u. B. ad org. — Kgl. Bibl. Berlin nur I. vox.

23. (Gothisch:) Geistlicher | Music- klang. | darinnen | Zu dem Baſso | *Continuo* die meisten | mit einer Stimm, doch | das bey etlichen so man wil, | auch 2 oder 3 Violen kön- | nen gebraucht werden, | die überigen aber mit | drey Stimmen | *Componirt* worden. | Von Johan Staden | Organisten bey St. | Sebaldt, in | Nürnberg. || Gedruckt bey Wolff | Endtor. | In Verlegung des *Autoris* | *Duo Cantus, Altus et Baſsus* | 1633. |

2 Stb. in hoch fol. zu je 4 Bll. Das andere Stb. mit gleichem Titel, hat nur unten die Aenderung:

I Cantus, ſive Tenor, et Baſsus | *Continuus* | 1633. | Die Stimmen sind zum teil gegenüber gedruckt. Titel in Kupferstich mit hübschen Zeichnungen, das übrige ist Typendruck.

Enth. 12 Gesänge: 1, Glück und Hoheit, reiche sachen — 12, Was selbset wancken kann.

Kgl. B. Berlin komplet.

24. 1634. Hauſs Music, 1. Theil, 2. Ausg. Siehe Nr. 13 b.

25. (Versal:) Johannis Staden Norib. p. m. | Operum Musicorum Posthumorum | Pars Prima, | Quae Continet | (Petit:) Sonat: Pavan: Canzon: Symphonias, &c. | à 3. 4. 5. 6. 7. & 8. in lucem ab heredibus edita. | Bez. des Stb. | Vignette. || NORIBERGAE, Impenſis WOLFGANGI ENDTERI, Bibliopolae, | Notis Johannis—Friderici Sartorii. | M. DC. XLIII. |

Cantus I., Tenor I. & Cantus III., Tenor II. & Cantus IV., Bassus, Bassus Generalis in Folio zu je 20 Bll. = 5 Stb., muss aber noch ein Cantus II. fehlen.

Dedic. an 7 verschiedene Männer, gez. Norib. I. Maji, 1643 Johannis Staden, derelicti Heredes.

Enthält 70 Instrumental-Sätze. Am Ende der Index.

Kgl. Bibl. in Berlin.

26. 1643. Davids-Harpffe, siehe unter Nr. 13 g.

27. 1646. Hauſs-Music, Gesamtausgabe, siehe unter Nr. 13 f.

28. Die Kgl. Bibl. zu Berlin besitzt noch

a. Einzelnes Bl., Cantus in 4⁰, an S. 1455 am Ende: Wach auff, Teutschland, es ist groſs zeit, 8 Stroph., 4 Stim.

b. 2 Bll., C I., II. Chori:

Ach bleib bey uns Herr Jesu Christ, 8 voc.

Aufserdem befinden sich 11 vierstimmige Choräle in der von seinem Sohne Sigismund Gottlieb im Jahre 1637 besorgten Ausgabe von Joh. Leo Hafsler's Kirchengesäng (siehe darüber v. Winterfeld, ev. K. II, 379) und noch in dem Gesangbuche von 1731 von Cornelio Heinrich Dretzel, Organist zu St. Aegidien in Nürnberg, vielleicht einem Nachkommen des Valentin Dretzl, herausgegeben, unter dem Titel: Des Evangelischen Zions Musicalische Harmonie (siehe Mueller, Katalog der Königsberger Bibl. p. 32 und v. Winterfeld, ev. K. III, 512—515) Choralmelodieen mit beziffertem Bass von Staden.

Eitner.

Eine vereinzelte Discantusstimme vom Jahre 1573,
mit Druckwerken von 1568 und 1572
auf der Bibliothek der Domschule in Güstrow.

(Otto Kade.)

Die Domschule zu Güstrow besitzt eine kleine Reihenfolge älterer Musikalien, deren Verzeichnis in dem Schul- und Festprogramm auf das Jahr 1853 von dem jetzigen Gymnasialdirektor Herrn Dr. Raspe auszugsweise mitgeteilt ist. Der Güte des genannten Herrn verdanke ich die zeitweilige Uebermittelung und Benutzung derjenigen Stücke, die meine Aufmerksamkeit vorzugsweise in Anspruch nahmen. Darunter gehört in erster Linie eine vereinzelnte Discantusstimme, drei ältere Druckwerke enthaltend, die in einem schönen, wohlerhaltenen Einbande vom Jahre 1573 daselbst aufbewahrt wird. Das Format des Stimmexemplares ist Queroctav, der Einband von gepresstem Leder künstlerisch reich ausgestattet, wenn auch der Kunstwert selbst nicht eben sehr hoch veranschlagt werden darf. Den mittleren Raum des Deckels nimmt die Darstellung zweier biblischer Gegenstände ein, die in eine offne in zwei Hälften geteilte, architektonisch aber mit Säulenstellung verbundene Halle gestellt sind. Im linken Felde ist König David als betender Psalmist mit dem Psalterion dargestellt (altes Testament) darüber Gott Vater, darunter die Worte aus Psalm 59: *Eripe me Domine de manu inimicorum.* Im rechten Felde findet sich die Taufe Christi durch Johannes dargestellt (neues Testament) darunter die Worte: *Hic est filius meus dilectus, quo est.* In der Arabeske oberhalb sind die Buchstaben *15 * V. H. Z. M. * 73*, unterhalb in der Arabeske

Discantus, eingepresst. Hieraus geht hervor, dass das Stimmheft einst zum Musikalienvorrate des Herzogs Ulrich von Mecklenburg gehört hat, was auch noch durch eine auf der Rückseite des Einbanddeckels angebrachte gedruckte Wappenvignette mit der Bezeichnung:

15 E 73.
H. G. V. V. G.
Ulrich H. Z. Meckelnburg

seine Bestätigung erhält. In der äufsern Arabeske, die rings um den ganzen Einband herumläuft, finden sich noch Medaillons mit Köpfen nebst einzelnen einsilbigen Worten von vier Buchstaben angebracht, von denen ich in Folge der starken Abnutzung aber nur die Worte: „*mein Herr vnd mein Gott*“ habe entziffern können. Zu dem Symbolum oder der Devise des Herzogs, die eigentlich: „*Herr Gott verleihe uns Gnad*“ lautete, wie in obiger Vignette die Anfangsbuchstaben besagen, scheinen sie in keinem Bezuge zu stehen.

Diese Discantusstimme enthält nun drei Sammlungen deutscher geistlicher Psalmen und Kirchengesänge, von denen zwei gänzlich unbekannt zu sein scheinen, da es mir nicht hat gelingen wollen, irgend eine Spur davon in den mir bekannten Bibliotheken oder Katalogen älterer Tonwerke zu entdecken. Was die dritte Sammlung anlangt, so ist dieselbe zwar schon bekannt, aber doch nicht näher untersucht, wie ich aus den eigenthümlichen Aufschlüssen zu schliefsen berechtigt bin, die eine nähere Prüfung ergab. Indem ich auf diese dritte Sammlung weiter unten zurückzukommen gedenke, wende ich mich zuvorderst der Beschreibung der beiden unbekannten Sammlungen zu.

A.

Die erste hat zunächst folgenden Titel:

Der erste theil
Geistlicher Psalmen vnd teutscher
Kyrchengeseng, mit reichem Geist durch hocherleuchte
Menner, zur Ehr Gottes, vnd trost der Christenheit
zierlich, lustig vnd schön gemacht,
Durch
Den Edlen, Vesten, vnd fürtrefflichen Componisten Jobsten
von Brand, mit vier, funff, sechß, siben, acht vnd
neun stimmen sehr Künstlich gesetzet,
Dergleichen biß auff diese Zeit, durch den Truck noch
nicht an tag kommen.

Discantus.
Mit Röm. Kay. Maj: ect. Freyheit nicht nach zu Trucken.
Gedruckt zu Eger, durch Hanns Bürger
vnd Michaël Mülmarckart.
1572.

Die Rückseite des Titelblattes ist leer. Auf Blatt 2 beginnen die Tonsätze, die der Reihe nach folgende sind:

Nr.	
I.	Vatter vnser im Himmelreich, ect. Quinque vocum, 4 Zeil.
II.	Wir glauben all an einen Gott, Quatuor vocum, 5 Zeil.
III.	Ach Gott von Himmel sich darein: ect. Quatuor vocum, 7 Z.
IIII.	Mit fried vnd freud: ect. Quatuor vocum, 5 Zeilen.
V.	Ich ruff zu dir Herr Jhesu Christ; Quinque vocum, 5 Z.
VI.	Herr Gott ich traw allein auf dich: Quatuor vocum, 7 Z.
VII.	Allein zu dir Herr Jesu Christ: Quatuor vocum, 8½ Z.
VIII.	Es wöll uns Gott genedig sein: Quatuor vocum, 6 Zeil.
IX.	Aus tieffer noth, schrey ich zu dir; Quatuor vocum, 5 Z.
X.	O Herre Gott begnade mich: Quatuor vocum, 7½ Zeil.
XI.	Erbarm dich mein O Herre Gott: Sex vocum, 7½ Zeil.
XII.	Es seind doch sehlig alle die, Quatuor vocum, 7 Zeilen.
XIII.	Ein veste Burgk: . . . ., Quatuor vocum, 4 Zeilen.
XIIII.	Kom heiliger Geist, Herre Gott: Quatuor vocum, 9½ Z.
XV.	Nun bitten wir den heiligen Geist: Quatuor vocum, 2½ Z.
XVI.	" " " " " " " " 5 Zeil.
XVII.	Kvm heiliger Geist Herre Gott: Sex vocum *(Veni ſancte ſpiritus reple tuorum)* 9½ Zeilen.
	Secunda pars: Erleucht ire verständnus: 12 Zeilen.
XVIII.	Es spricht der vnweisen mund wol: Quatuor vocum, 5 Z.
XIX.	Ewig Vatter im Himelreich: Quatuor vocum, 7 Zeilen.
XX.	Gott der vatter wohn uns bey: Quatuor vocum, 7 Zeilen.
XXI.	An wasserflüssen Babilon . . . Quatuor vocum, 5½ Zeil.
XXII.	Wol dem der in Gottesforcht steht: Quatuor vocum, 4 Z.
XXIII.	Nvn freut euch lieben Christen gemein: Quatuor vocum, 6 Z.
XXIIII.	Sie ist mir lieb die werde Magd: Quatuor vocum, 8½ Z.
XXV.	Von Himmel hoch, da komm ich her, Quatuor vocum, 2½ Z.
XXVI.	Gott sei gelobet vnd gebenedeyet: Quatuor vocum, 6 Z.
XXVII.	Josaia dem Propheten das geschah: Quatuor vocum, 12 Z.
XXVIII.	All Ehr vnd Lob sol Gottes sein, Quatuor vocum, 4 Z.
XXIX.	Wolt jhr hören ein newes gedicht: Quatuor vocum, 4 Z.
XXX.	Der tag der ist so freudenreich: Quatuor vocum, 8½ Z.

Nr.	
XXXI.	Nun lob mein Seel den Herren; Quatuor vocum, 4 1/2 Z.
XXXII.	Herr Gott lass dichs erbarmen: Quatuor vocum, 3 Zeil.
	secunda pars: Sorg, angst noth vnd gferlichkeit: quinque vocum, 3 Zeilen.
	tertia pars: Mit deinem Son Jhesu Christ: 5 vocum, 5 Z.
XXXIII.	Lob Gott getrost mit singen: Trium vocum ad aequales, 3 1/2 Zeilen.
XXXIV.	Nu komm der Heiden Heiland: Sex vocum, 6 1/2 Zeilen.
XXXV.	Erhalt uns Herr bei deinem Wort: Sex vocum, 9 Zeil.
	Altera pars: Verley vns fried genedigklich: 6 voc., 8 1/2 Z.
XXXVI.	Christ ist erstanden: Septem vocum, 6 Zeilen.
XXXVII.	Christ lag in Todesbanden: Quatuor vocum, 6 Zeilen.
XXXVIII.	Christ vnser Herr zum Jordan kam: Quatuor vocum, 6 Z.
XXXIX.	Durch Adams fall ist gantz verderbt: 4 vocum, 5 1/2 Zeil.
XL.	Wer Gott nicht mit uns diese Zeit: 4 vocum, 5 Zeilen.
XLI.	Wo Gott der Herr nicht bey vns helt: 4 vocum, 5 1/2 Z.
XLII.	Ich traw auff dich mein Herr vnd Gott: 4 vocum, 6 1/2 Z.
XLIII.	Wer hie das elend bawen wil: 5 vocum, 6 Zeilen.
XLIIII.	Herr es seind Heyden in dein Erb: 4 vocum, 6 Zeilen.
XLV.	Herr Gott verleyh vns gnedigklich: 9 vocum, 15 Zeil. Discantus secundus (auf der gegenüberstehenden Seite gedruckt) 15 Zeilen.

Hierauf folgt das alphabetische Register, darauf:

Finis. Gedruckt zu Eger, durch Hans Bürger vnd Michaël Mülmarckart.

Im Ganzen 40 Blätter, bezeichnet von A. bis mit K. III.

Von den hier angeführten 45 Liedern sind 43 schon bekannt, da sie sämtlich in *Wackernagel's* Kirchenlied abgedruckt stehen, wenngleich nicht aus vorliegender Quelle entnommen, die ich bei ihm nirgends citirt finde. Nur zwei Lieder scheinen völlig unbekannt noch zu sein; ich habe sie wenigstens weder in obigem Quellenwerke, noch bei Mützel, noch sonst wo finden können. Das sind die beiden Nummern XXXII. *Herr Gott laſs dichs erbarmen,* und Nr. XLV. *Herr Gott verleyh uns gnedigklich.* Diese zwei Lieder lasse ich darum genau nach Ortographie und Interpunktion hier folgen, um für weitere Forschung den Anstoſs zu geben.

Nr. XXXII lautet wie folgt:

Prima pars, Herr Gott laſs dichs erbarmen,
quatuor vocum: vnd sey das Heil der armen,

in diesem jammerthal
wölst vns gnedig erhören,
dem Teuffel sein list wehren,
vor jhm vns bewaren all.
Secunda pars, Sorg angst noth vnd gferlichkeit,
quinque vocum: elend grofs schmertz hertzeleid,
hebt sich in der Welt an,
gib vns gedult darinnen,
dz wir dein gnad empfinden,
wann wir müssen scheiden darvon.
Tertia pars, Mit deinem Son Jhesu Christ,
Quinque vocum: der allein erlöser ist,
Herr hilff du allermeist,
wann wir von dannen faren
lafs vns dein wort bewaren,
durch die krafft des heiligen Geists.

Das zweite Lied (Nr. XLV) lautet:

Novem vocum: Herr Gott verleyh vns gnedigklich
ein newes Jahr, Wir bitten dich,
Du wöllest lassen gelingen;
Fried fröligkeit sieg glück vnd heil,
Herr vnser Obrigkeit mittheil,
Alsdann so wöll wir singen
in aller gemein,
O Herr verein
vns durch dein Wort,
du bist der Hort
{vnd starker Held ob allen
den Dienern dein,
so tragen pein
Gib Hilff vnd râth}
Sihe an die noth
ach Herr lass dirs gefallen
durch alle wunder, die du hast
begangen vnd auch noch begehest [begâst]
Lass dir in Hülff vnd gnaden dein
die Christenheit befohlen sein, Amen.

Bei den mit Klammer versehenen Zeilen vermag ich für die Reihenfolge derselben nicht einzustehen, indem der Text aus den beiden einander gegenübergedruckten Discantstimmen, Disc. I u. II,

erst hat zusammengestellt werden müssen, da keine von beiden ihn vollständig besafs. Auch liefsen die vielen Textwiederholungen die ursprüngliche Form schwer erkennen. Ob die metrische Fassung daher korrekt ist, wage ich nicht zu behaupten. Ich muss dieselbe Fachmännern überlassen.

Was den musikalischen Teil des Werkes betrifft, so ist sehr zu beklagen, dass derselbe in diesem gänzlich unbrauchbaren unvollständigen Zustande uns überkommen ist, der ein Eingehen auf seinen Gehalt und ein Urteil über den Verfasser völlig unmöglich macht. Es würde gerade sehr lehrreich gewesen sein, den Autor *Jobst von Brand*, der uns bis jetzt aufser aus einem geistlichen Motettensatze: *Jesus Christus venit in mundum*, 6 vocum (Magnum opus musicum, Montanus, 1556, Nr. 52) meist nur aus einer Reihe weltlicher deutscher Lieder bekannt ist, die fast sämtlich in der grofsen Forsterschen Lieder-Sammlung von 1549 u. f. niedergelegt sind, nun auch in einem gröfseren selbständigen Werke mit Tonsätzen zu protestantischen Liedweisen belauschen zu können. Es würde sich daraus am besten haben erkennen lassen, ob ihm auch die Befähigung zu höheren Aufgaben und das seiner Zeit von *Georg Forster* gespendete Lob „eines feinen, lieblichen, teutschen Componisten“ in der That zuertheilt werden könne.

B.

Die zweite unbekannte Sammlung welche die obige Discantusstimme enthält, führt leider gar keinen weitern Titel als: *Discantus*, ohne Jahr, Druckort und Verleger, Der ausführliche Titel wird sich wahrscheinlich in der Tenorstimme befunden haben. Sie ist bedeutend kleiner (zwölf Lieder) und beschränkt sich nur auf einige nicht metrische Psalmenkompositionen nach dem Bibeltexte Luther's. Diese sind der Reihenfolge nach:

1. Der 32. Psalm: Wol dem, dem die übertretung vergeben seind:
   Secunda pars: Ich will dem Herrn meine übertretung bekennen: (ohne Angabe der Stimmenanzahl.)
2. Der 38. Psalm: Ach Herr straffe mich nicht in deinem grim:
   Secunda pars: Aber ich harre Herr auf dich:
   (ohne Angabe der Stimmenanzahl.)
3. Der 33. Psalm: Quinque vocum: Frewet euch des Herrn:
   Secunda pars: Wol dem Volck, des der Herr sein Gott ist.

4. Der 14. Psalm: Die Thoren sprechen in jhrem Herzen:
   Secunda pars: Ach dz die hülffe aus Zion vber Israel:
   (ohne Stimmenangabe.)
5. Der 37. Psalm: Erzorne dich nicht vber die bösen:
   Secunda pars: Ich bin jung gewesen vnd alt worden:
   (ohne Stimmenangabe.)
6. Der 39. Psalm: Ich habe mir fürgesetzt, ich will mich hüten:
   Secunda pars: Siehe meine Tage sind einer Hand breit:
   (ohne Stimmenangabe.)
7. Der 51. Psalm: Quinque vocum. Gott sei mir gnädig nach deiner grofsen barmherzigkeit:
   Secundus Discantus mit dem Cantus firmus: Erbarm dich O Herre Gott: in Zeilenabschnitten, die durch längere Pausen getrennt sind, befindet sich auf dem gegenüberstehenden Blatte:
   Secunda pars: Vorbirge dein antlitz:
   (Der zweite Discant wie oben.)
8. Der 100. Psalm: Jauchzet dem Herrn alle Welt.
   Quinque vocum.

Hiermit schliefst die kleine Sammlung. Weder Register, noch Jahreszahl, noch Druckort, noch sonst eine Bemerkung, die auf Zeit und Ort der Entstehung einen Schluss zu ziehen berechtigte, finden sich derselben beigefügt. Papier und Notentypen sind nicht von der Güte und Schärfe des Druckes, wie in den beiden andern Sammlungen.

C.

Es bleibt nun noch die dritte Sammlung zur Besprechung übrig. Diese führt den Titel:

> Discantus Schöner aufserlefsner deutscher Psalm vnd andrer künstlicher Motetten vnd Geistlicher Lieder XX. von berümpten dieser Kunst componiert, vnd mit Vier Stimmen gesetzt durch Clementem Stephani von Buchaw, Anno M. D. LXVIII.

Es ist die schon bekannte Sammlung, die R. Eitner in der Bibliographie, S. 172 sub 1568 h, näher beschrieben hat. Da dieser Beschreibung aber die Inhaltsangabe mit Ausnahme des ersten und letzten Liedes fehlt, so möge zunächst das vollständige Verzeichnis der Tonstücke hier folgen.

Nr. 1. O Gott wir loben dich . . [Te Deum laudamus].
Benedictus Ducis.

„ 2. Neun Stück sind, die ich in meinem hertzen: *M. Johann Hagius, Redwitzensis.*

„ 3. Der Herr ist mein Hirt. Altera pars: Vnd ob ich schon wanderte:

„ 4. Unser leben wehret sibentzig Jar: Psalm 90.

„ 5. Danket dem Herrn, denn er ist freundtlich.
Altera pars: Denn wer danck opfert, der preiset mich:

„ 6. Gott ist mein licht vnd seligkeit.

„ 7. All Hoffnung mein, zu dir allein.

„ 8. Richte mich Gott, vnd füre meine sache.

„ 9. Hilf Herr mein got in dieser not.

„ 10. Warlich sagt Christ der Herr: *Melchior Hagius Episcopus Pesnicensis.*
Altera pars. Herr Jesu wend in fröligkeit.
Tertia pars. Ob uns gleich sehr die welt macht bang.
Quarta pars: Hilff unser schwachheit lieber Gott.

„ 11. Herr mein hertz ist nicht hoffertig.

„ 12. Also sehr jammert Gott, des Sünders.

„ 13. O Herre Gott, Erbarm dich vber vns.

„ 14. O Herr mein Gott, inn not sterck mein.
Caspar Othmayer.

„ 15. Also hat Gott die welt gelibt.

„ 16. Mein Herr vnd Gott lass dich erbarmen.

„ 17. Zu Gott mein trost allein ich stell.

„ 18. Herr nun lassestu deinen Diener. M.
Johan. Hagius. Redwitzensis.

„ 19. Das alte Jar vergangen ist.

„ 20. Dich vatter in ewigkeyt. *Josephus Schlegel cantor Friburgensis.*
Ein Te Deum laudamus auff die Orgel.

Ende.

Im Register nicht angeführt folgen als Anhang noch zwei Nummern, nämlich:

Nr. 21. Osterfreud. Wie kommt's, das Du so frölich bist.

„ 22. Ardens Ecclesiae precatio, ut a ſvis liberetur hoſtibus.
Exurge Domine quare obdormis etc.

Finis.

Der vorliegenden Sammlung muss eine etwas höhere Bedeutung zugeschrieben werden, als ihr bis jezt zu Teil geworden ist. Eine nähere Prüfung der darin enthaltenen Tonsätze ergab nämlich, dass sie für mehrere Nummern die Quelle abgegeben hat, aus welcher der bedeutendste Sammler und Bearbeiter älterer Tonsätze im 17. Jahrhunderte, der bekannte Tonsetzer ***Michael Praetorius*** für sein bändereiches Werk: ***Musae Sioniae*** geschöpft hat. Unter diese entnommenen Tonsätze gehören folgende zwei Nummern der vorliegenden Sammlung, nämlich erstens das Lied: *Gott ist mein Licht vnd seligkeyt* (Nr. 6)*) das Michael Prätorius in Band VII seiner Musae Sioniae, unter Nr. 235 ohne Namen des Autors, nur mit der Bezeichnung: *incerti auctoris,* gegeben hat. Ferner das Lied: *Das alte Jahr vergangen ist* (Nr. 19) das er gleichfalls unter obiger Bezeichnung ohne Autor oder Quelle weiter namhaft zu machen in Tom. V. 1607, Nr. I aufgenommen hat. Bei diesem letzteren Liede, das unsre Aufmerksamkeit noch in einer andern Beziehung in Anspruch nimmt, ist zunächst zu beachten, dass weder Wackernagel (siehe: Kirchenlied, Tom. V. S. 125, Nr. 125, und 166) noch Mützell (siehe: Geistliche Lieder Tom. III. S. 927) eine ältere Quelle als das Eislebener Gesangbuch von 1598, Nr. 22, oder das Dresdner Gesangbuch von 1589, fol. 28 b für den textischen Teil beizubringen vermögen. Unsere Sammlung von 1568 tritt somit für dieses Lied als früheste Quelle bis auf weiteres ein, während die beiden so eben erwähnten Gesangbücher erst in zweiter Linie für dasselbe herangezogen werden können. Abgesehen von dem Texte gewährt aber auch der Tonsatz zu diesem Liede ein besonderes Interesse dadurch, dass wir unzweifelhaft das Urbild zu jener grofsen Komposition zu zwei Chören in drei Abteilungen von dem berühmten kursächsischen Hoforganisten *Hans Leo von Hafsler* über dieses Lied hier vor uns haben, die sich in dem letzten Werke dieses Meisters in seinen *Kirchengesängen* von 1608 unter Nr. 68—70 aufgenommen findet. Die Uebereinstimmung in der ganzen Anlage und Ausführung selbst bis auf die kleinsten Züge, was die Harmonieführung und den kontrapunktischen Satz anlangt, ist zu deutlich und zu wesentlich, als dass ein Zweifel darüber aufkommen könnte. Nur dass Hafsler seinen doppelchörigen Satz viel reicher und gesättigter im Farbenglanze harmonischen Schmuckes ausgestattet hat, wie z. B. die kurzen bei Stephani nur zweistimmig von Tenor und Bass durch Grundton und Quinte (oder

*) Siehe neue Ausgabe von Gustav Bock in Berlin: Musica sacra, Tom. XII. Nr. 70.

Terz) responsorisch eingelegten Accorde zu den Worten: *Du wollst* sich bei Hafsler zu zwei einander gegenübergestellten vierstimmigen Chorresponsen erweitert und verarbeitet finden. Beide Tonsätze verhalten sich daher zu einander, wie die fein angelegte, mit Kohle leicht schattirte, nur duftig hingehauchte Skizze zu dem reich ausgeführten in üppigem Farbenglanze strahlenden Altargemälde. Für den wahren Kunstkenner, dem gerade das Werden und Entstehen des Kunstgebildes am Herzen liegt, gewährt der Vergleich beider Stücke daher einen seltenen Genuss. Die Frage nach dem Autor des ersten Entwurfes, der einen so bedeutenden Meister wie Hans Leo von Hafsler zu einer weitern Ausführung reizen konnte, wird vorläufig wohl eine vergebliche sein, da Stephani diesen Satz ohne Bezeichnung gelassen hat. Ob er von ihm selbst herrührt, ist bei dem Wortlaute des Titelblattes, der nur „von berümpten dieser Kunst" spricht, ohne sie weiter zu bezeichnen, wohl sehr fraglich. Möglich auch, dass die Tenorstimme, die mir leider nicht vorlag, eine Auskunft über den Verfasser giebt,*) wenngleich dies sehr unwahrscheinlich ist, da Prätorius, der diesen Tonsatz, wie oben schon gesagt, doch wieder aufgenommen hat, folglich die Tenorstimme in Händen gehabt haben muss, ohne Zweifel den Autor wieder mit aufgeführt haben würde, wenn er daselbst bezeichnet gewesen wäre.

Bei einer dritten Nummer, nämlich bei dem *Selneccer*'schen Liede: *Hilf Herr mein Gott in dieser noth* (Nr. 9) das sich bei *Praetorius* ebenfalls wieder vorfindet (siehe Musae Sioniae, Tom. VII. Nr. 236, 4 vocum,) ist es — unentschieden, ob die Aufnahme aus ersten Originalausgabe der Selneccer'schen Psalmen von 1565 oder aus der vorliegenden Sammlung von Stephani von 1568 erfolgt ist. Der Umstand, dass diese erste Psalmenausgabe von 1565 wenigstens jetzt äufserst selten geworden ist und weder von Wackernagel noch von Mützel hat aufgetrieben werden können, spricht mehr für die vorliegende Sammlung von Stephani. Dass der 4stimmige Tonsatz zu diesem Psalmliede, gleichfalls von Selneccer herrührt ist bekannt. Derselbe findet sich wieder neu abgedruckt in der Musica sacra, Band XI. Auch bei diesem Satze wiederholt sich die schon oben bei dem Liede: *Das alte Jahr vergangen ist* gemachte Beobachtung der Erweiterung durch einen zweiten Tonsetzer. Kurze Zeit nach dem Erscheinen des Selneccer'schen Liedes von 1565 finden wir nämlich ein Jahr später denselben Tonsatz im einfachen Bau nota contra notam zu einem gröfsern kontrapunktisch reicher

*) Die Tenorstimme nennt den Verfasser auch nicht. Die Redaction.

ausgestatteten fünfstimmigen Satze von dem kursächsischen Kapellmeister *Mattheus Le Maistre* erweitert. Derselbe findet sich in der umfangreichen Sammlung geistlicher und weltlicher Lieder (sub Nr. 30) die Le Maistre im Jahre 1566 erscheinen liefs. Das Nähere über diese bedeutende Sammlung siehe in meiner Preisschrift für die Niederlande: Mattheus Le Maistre, Mainz, bei Schotts Söhnen, 1862 wo auch der 5stimmige Tonsatz unter den Beilagen Nr. 5, S. 21 abgedruckt steht. Nicht minder lehrreich wie oben bei jener Stephani-Hafsler-Bearbeitung ist auch hier der Vergleich beider Kunstprodukte, und die Wandlungen zu beobachten, die mit den einzelnen Motiven vorgenommen sind. So führt Selneccer das höchst charakteristische Motiv zu der ersten Zeile: *Hilf Herr mein Gott,* das sich aus zwei kühnen Quintensprüngen nach abwärts zusammensetzt, im Discant allein ohne irgend eine harmonische Zuthat ein. *Le Maistre* benutzt dasselbe Motiv auch, wirft es aber herum, so dass es in den Bass zu stehen kommt, weil er recht wohl fühlen musste, dass das schwerwiegende Motiv selbst weit besser den kräftigen Schritten des Basses als der milderen Führung des Discantes entsprechen dürfte. Dem Discante giebt er dafür ein zwar etwas schwächeres, aber dem Charakter der Stimme weit geeigneteres Gegenmotiv. Um aber das Hauptmotiv zur vollsten Entwickelung und deren Schwere mit nachdrücklichster Betonung zur Geltung zu bringen, erweitert er durch Hinzufügen einer zweiten Bassſtimme den vierstimmigen Satz zu einem fünfstimmigen, wodurch er Spielraum gewinnt, das Motiv unmittelbar hintereinander Takt um Takt mehrmals aufeinander folgen zu lassen. Der einmal angeschlagene Grundzug in gegenseitigem Ab- und Aufnehmen einzelner Gedanken, dem er bis zum Schluss des Stücks treu bleibt, ist damit für das ganze Stück gegeben.

Bevor ich von der Sammlung scheide, habe ich noch eine Bemerkung beizufügen, die dem einstmaligen Sammler und Herausgeber *Stephani* selbst unbekannt geblieben ist. Diese bezieht sich auf die Nummer 3, *Der Herr ist mein Hirte:* für welche der Herausgeber einen Verfasser nicht anzugeben weifs. Es ist mir durch Vergleich gelungen denselben authentisch festzustellen und zwar in dem zur Zeit nicht mehr ganz unbekannten deutschen Komponisten *Valentin Rabe,* oder auch *Corvinus*, wie er bisweilen genannt wird, der sich um 1550 mit der Komposition deutscher, nicht versificirter Psalmentexte vielfältig beschäftigte. Diesen Nachweis verdanke ich einer Manuscript-Sammlung der Königlichen Bibliothek zu Dresden

(siehe: Ars musica, B. Nr. 1024) in welcher der hier vorliegende Satz zu 4 Stimmen unter den Stücken aus dem Jahre 1548 mit voller Namensbezeichnung eingetragen steht.

Schliefslich noch die kleine Bemerkung, dass das im Anhang gegebene Lied, die Osterfreude: *Wie kommts, das du so fröhlich bist* nicht wie Mützell und Wackernagel angeben, auf das Jahr 1569 zurückzuführen, sondern nach dem vorliegenden Drucke schon um ein Jahr früher auf 1568 anzusetzen ist.

Mitteilungen.

* Die Neue Berliner Musikzeitung (Bote & Bock) bringt in Nr. 34/35 einen lesenswerten Artikel über einen Aufsatz, den Herr *Lorenz von Stein* in der Zeitschrift „Nord und Süd" im April- und Maiheft veröffentlicht hat, betitelt: *Musik und Staatswissenschaft.* Der Verfasser, ein bekannter und hochgeachteter Lehrer der Staatswissenschaft, versucht die Staatswissenschaft mit der Musikgeschichte in Verbindung zu bringen, begeht aber dabei so grofse Verstöfse und beweist eine solche Unkenntnis in der Musikgeschichte, trotzdem er in dictatorischer Kürze seine Thesen aufstellt, dass die scharfe Zurückweisung in erst genanntem Artikel, von *Robert Hirschfeld* verfasst, nicht nur gerechtfertigt, sondern geradezu wünschenswert erscheint. Wir sind nur verwundert, dass die Redaction der Zeitschrift Nord und Süd die Entgegnung nicht gebracht hat, da sie doch eigentlich verpflichtet ist, die Irrtümer ihrer Mitarbeiter zu wiederrufen, und in Sachen die ihr fremd sind, Fachmänner zu hören. Diese halbwissenschaftlichen Zeitschriften, die über alles schwatzen, sind der Fluch unserer Zeit; sie erzeugen beim Publikum jenes unselige Halbwissen, was meist schlimmer als Unwissenheit ist.

* Die Zeitungen zeigen den 7. Band von G. Masutto's „I maestri di musica italiana del secolo XIX" an. Es wäre wünschenswert, wenn das Werk in den Monatsheften besprochen würde und ersuchen wir einen sich dafür Interessirenden sich gefälligst mit der Redaction in Verbindung setzen zu wollen.

* Leo Liepmannsfohn. Antiquariat. Berlin W. 63 Charlottenstr. Catalog XXIV. Theoretische und praktische Musik. Tanz, 1883. Mit 730 Nrn. recht interessanter Werke. Darunter sind besonders reich vertreten: Seb. Bach, Beethoven, Haendel, Haydn (98 Nrn.) und Mozart.

* Nr. 678. 1883. Antiquarisches Bücherlager von Kirchhoff & Wigand in Leipzig, Marienstr. 7. Enthält Musikwissenschaft und Musikalien, 1536 Nrn. aus alter und neuer Zeit.

* Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden, erstattet vom Gesammtvorstande, 29. Vereinsjahr: Mitte Mai 1882 bis Ende Mai 1883. Dresden, Buchdruckerei von F. Lommatzsch (A. Schröer). Nicht im Buchhandel. In kl. 8° 60 Seiten. Der Dresdner Tonkünstler-Verein behauptet unverändert seine hervor-

ragende Stellung, die er von Anfang an eingenommen hat und während die Tonkünstler-Vereine anderer Städte meist nur im Kleinen vegetiren, bildet der Dresdner einen wesentlichen Bestandteil des dortigen Musiktreibens. Welcher Verein zählt wohl 2(8 ordentliche und 246 aufserordentliche Mitglieder, giebt im Jahre 12 Uebungsabende, worin meist selten gehörte oder neue Werke zur Aufführung gelangen und 4 öffentliche Concerte im Gewerbehause? Ebenso bedeutend ist seine Bibliothek. Zum Teil mag die unermüdliche und anregende Thätigkeit des Vorstandes, mit dem an der Spitze stehenden jüngst zum Kgl. Professor ernannten Herrn Moritz Fürstenau zum Gedeihen desselben beitragen, teils auch das Dresdner gemütliche Leben, welches den sich so gern absondernden Musiker umgänglicher macht.

* Herr *E. Bohn*, Organist in Breslau, Sandkirche 2, veranstaltet auch in diesem Jahre wieder historische Concerte und ist bereit den Mitgliedern der Gesellschaft Programme gratis zu übersenden, sobald sie sich bei Zeiten bei ihm melden.

* Hierbei eine Beilage: Katalog der Universitäts-Bibliothek in Göttingen. Seite 37—45.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XV. Jahrgang. 1883.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W. Leipzigerstrafse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Johann Erasmus Kindermann.

Seit den Veröffentlichungen in den Monatsheften 1883 in Nr. 3 und 7 sind mir noch eine stattliche Reihe Druckwerke von obigem Komponisten angezeigt worden und teile ich sie hier mit, den Einsendern zugleich meinen besten Dank abstattend.

1 (8). Cantiones | PATHETIKAI, | h. e. | Ad memoriam Passionis Domini noſtri | JESV CHRISTI, | Dei et Hominis | repraeſentandam, | Ternis et quaternis Vocibus, etiam | cum Baſſo Continuo compoſitae | à Joanne Erasmo Kindermann, Organiſta. | Bez. d. Stb. | Wappen der Stadt Nürnberg. || Noribergae, | Typis Johannis-Friderici Sartorii. | Anno Salutis MDCXXXIX. |

4 Stb. in Fol. Inhalt:

I. Dominus noster Jes. Christus. Dialogus à 3 Voc. c. B. cont. „O salutario hostia."

II. Tenebrae factae sunt. 3 voc.

III. O vos omnes, 3 voc.

IV. Sinfonia. Adasio. 3 Violini, Violon sive Fagotto cum Basso cont. „O amantissime Jesu." 3 Voc.

V. Tenebre factae sunt, 4 voc. — Tunc unus et militibus. — Et velum templi scissum est.

Bischöfl. Bibliothek in Regensburg.

2 (9). Friedens Klag | Mit dreyen Stimmen neben dem Baſſo | Generali componirt | denen Edlen etc. Herren Landpflegern | Herrn

Niclaus Albrecht Rieter, etc. | Herrn Jakob Welser, etc. | Herrn Joh. Wilh: Kress, etc. | Herrn Burckhard Löffelholtz, etc. | Herrn Albrecht Pömer, etc. | In Unterthänigkeit | dedicirt und offerirt | Johann Erasmus Kindermann | zu S. Egidien Organist. || Nürmberg | Gedruckt bey Johann Friderich Sartorio. | MDCXXXX.

2 Stb. in 4°. Inhalt:

1. Das Jahr ist fortgelauffen, 4 voc. vorhanden Altus und Tenor.
2. Ach bleib bei uns Herr J. Ch. à 2 Tenor c. B. cont. (Bassus fehlt).

Bischöfl. Bibliothek in Regensburg.

3 (10). Dialogus | Mosis Plag | Sunders Klag | Christi Abtrag, | Auff die Passionszeit und sonsten täglichen | zu musiciren bequemlich. | Mit 1. 2. 4. und 6. Stimmen, neben dem | General-Bass, componirt | Durch . . . | zu S. Egidien . . . | Bez. d. Stb. || In Nürnberg | Gedruckt bey Johan Friedrich Sartorio, in Ver- | legung Paul Fürstens, Kunsthändlers | M.DCXLII. |

Die bischöfl. Bibliothek in Regensburg besitzt den Cantus II, Ten. und Bassus gen. — Dedic. gez. den 3. April 1642. Inhalt:

Moses. Verflucht sei. Bassus solus.
Pesc. Dess grossen Jammer, à 2 Cant. u. s. f. (2 C., 2 Ten. et Bass.)
Die Starken bedörffen des Arztes nicht. C. A. T. B.
Mein Hertz in mir ist hart versehrt. à 6: 2 Violini, C. A. T. B. et Violon si placet.
O du allerliebreichster Passions Herr J. Chr. Tenor solus.

4 (11). Musikalische | Friedens-Seufftzer | Mit drey unnd vier Stimmen, sampt dem | General-Bass, componirt | durch | . . . | . . . | Bez. d. Stb. || Nürmberg, in Verlegung Wolffgang Endters. | Anno MDCXLII.

Die bischöfl. Bibliothek in Regensburg besitzt 2 Stb. und Bass. gen. (doppelt). Dedic. dem Marggrafen Albert zu Brandenburg und Grafen Joachim Albert von Hohenlohe.

Inhalt:

I. Ach lieber Herr. 2 Cant. sive Ten. et B.
II. Ach Herr sih doch. dito.
III. Die Güte dess Herrn ist. Alt. Ten. et B.
IV. Der Herr gebe uns fröliches Hertz. 2 Cant. sive Ten. et B.
V. Da pacem Domine. 2 Ten. et Bassus.
VI. Fried wo bist so lang geblieben. C. A. T. B.

VII. Ach Gott wie oft hab ich verhofft. dito.

VIII. Verzage nicht o Häuflein klein. 2 C. et 2 Viol. in Ritornello.

Bischöfl. Bibliothek in Regensburg.

5 (12). Opitianischer | ORPHEVS. | Daß ist | Musikalischer Ergetzlichkeit | Erster Theil | Mit 1. und 2. Stimmen ne- | ben dem General Baſs | Darzu noch 3 Violn in Rittornel- | lo (ſo man will.) können Musicirt werden | Componirt durch | . . . | . . . | . . . | Cantus ſive Tenor et | Baſſus Continuus. ‖ Nürnberg. In Verlegung | Wolffgang Endters A° 1642. |

1 vol. in Fol. u. die Violinst. Titel gestochen mit den Figuren des Pythagoras und Orpheus und einem Tableau Musicirender. — Dedic. dem Herzog August von Braunschweig und Lüneburg. Darin sagt er, „dass Martin Opitz in seiner Sprach dem Petrarcha in Welschland nicht bevorgeben". Gez. 2. Febr. 1642 am Tag Mariae Reinigung.

Enthält 13 Lieder gedichtet von Opitz für 1 Stimme mit Bass cont., nur das letzte Lied: „Allhier in dieser wüsten Heid", ist für 2 Cantus u. B. g. Zu jedem Liede sind Ritornelle für 2 Violinen, Violon oder Fagott und Bass cont. gesetzt.

Bischöfl. Bibl. in Regensburg.

6 (13). Opitianischer ORPHEVS | . . . (wie oben) Ander Theil | Mit einer ſingenden Stimm, ſampt einem | Amoroſiſchen Dialogo, mit zweyen, neben dem Baſſo | Generali, für einen Organ - Theorb oder Lautenisten | accommodirt | Darzu noch drei Violen in Ritornello (ſo man will) können muſicirt und | Componirt durch | . . . | . . . | Cantus ſive Tenor, et Baſſus Continuus. ‖ Nürmberg | In Verlegung Wolffgang Endters | Anno | MDCXXXXII. |

In Fol. nebst den Violinstimmen. Dedic. dem Rath zu Regensburg, dat. 1. Febr. 1642. Enthält 14 Lieder von Martin Opitz. Das letzte ist ein Dialog zu zwei Stimmen. Ritornelle wie im 1. Teil.

Bischöfl. Bibl. in Regensburg.

7 (14). Musica Catechetica | Das ist | Musikaliſcher Katechi | smus auff die Sechs Hauptſtücke deſſelben ge- | richtet, bey Kirchen, Schulen, und Privat-Music: | ſehr nutzlich und bequemlich zu | gebrauchen | Darbey noch zwey Geſänglein, vor und nach | dem Eſſen ſampt einem angehengten Mor- | gen- und Abend-Gebett: | Mit fünff ſingenden Stimmen, ſampt dem General- | Baſs componirt | Durch . . . | . . . | Bez. d. Stb. ‖ Nürmberg | In Verlegung Wolffgang Endters. | MDCXLIII. |

Die bischöfl. Bibliothek in Regensburg besitzt nur den Bassus

Generalis (H 4). Dedication dem Rath der Stadt Regensburg am 21. Jan. 1643. Inhalt:

I. Du sollst lieben Gott deinen Herren.
II. Credo in unum Deum.
III. Pater noster. Cum et sine Basso cont.
IV. Euntes docete.
V. Das Aug allein das Wasser sicht.
VI. Der Herr Jesus bliefs seine Jünger an.
VII. Dominus noster Jesus Christus.
VIII. O Lamb Gottes unschuldig. Cum et sine Basso cont.
IX. Oculi omnium. dito.
X. Confitemini Domino. dito.
XI. Defs Morgens wenn ich früh aufsteh.
XII. Auff dein Zukunfft Herr J. Ch. à 3 Voc.

Bischöfl. Bibliothek in Regensburg.

8 (15). Deß Erlösers Christi und | sündigen Menschens heylsames Gespräch. | Auß der H. Schrifft zusammengezogen | VON | Johann Michael Dilherrn etc. | Und uff besondere Musikalische Weise | mit 7. Stimmen, sampt dem General-Bafs, componirt, | und zum Gottesdienst zu S. Egidien | wie auch zu unser Lieben | Frawen Kirchen, am Tag deß Apostels Matthaei, | muficirt und gebraucht worden, | von | Johann Erasmo Kindermann, Norimberg. | . . . || Nürmberg | In Verlegung Wolffgang Endters, Buchhändlers | Anno Chrifti. MDCXLIII. |

8 Stb. in Fol.: C. A. T. B. Q. S. Sept. und B. gen. Inhalt:

Symphonia à 2 vel 3. Bassus pro Organo et Violon, si placet.
Christus. Tenor solus. Kompt her zu mir alle.
Sünder. Cantus sol. Ach liebster Herr. 2 Violini.
Christus. Ten. sol. Wer zu mir kömpt.
Sünder. Herr ich komme auf dein Wort. à 2 Canti.
Symphonia à 2 vel 3 Flauti u. s. f.
Schlusschor à 7: Kompt alle, die ihr seydt.

Bischöfl. Bibliothek in Regensburg.

Sämtliche 8 Werke beschrieben von Herrn Dr. Jacob, Bibliothekar in Regensburg.

9 (16). DELICIÆ STUDIOSORUM | Von allerhand | Symphonien, Arien, Sonaten, In- | traden, Balleten, Sonetten, vnd Rittornellen, | auff allerhand blasenden Instrumenten, als Cornettn, Posaunen, | Flöten, Fagotten, wie auch auff vnterschiedlichen Violen, mit dreyen | vnd fünff Stimmen sampt den General Bafs componirt | Durch | JOHANNEM ERASMVM Kindermann, Norib: |

Organisten bey S. Egidien in Nürnberg. | Dritter Theil. | Violino Primo. || Nürnberg | In Verlegung Wolffgang Endters | 1643. |

Violino I. II. und Bassus generalis in kl. quer 4°. Der Letztere hat auf Zeile 7 des Titels *dem* statt *den*. Je 24 Bll. Der B. g. hat rot und schwarzen Druck. Auf der Rückseite desselben steht die Dedic. an die „Domini Licentiati & Canditi etc. Noricorum Universitate (d. i. Altdorf) und dat. den 7. Juni 1643.

Enthält 17 Symphoniae, 6 Ariae, 4 Sonatae, 3 Rittornelli 3 Ballete und 3 La Affetuosa. Die Instrumente, sowie die Tonarten sind stets genannt, als Cornett et Trombone. 2 Flauti et Fagotto. 2 Violini et Violon. 2 Viole di Gamba et Violon. 3 Violini. 3 Flaut. 2 Fagotti con B. c. Nr. 35 ist für 3 Cornetti ô Violini, Trombone ô Viola, et Trombone Fagotto overo Violon. An Tonarten sind genannt D ♮ dur, D ♭ moll, in E, in F, in G ♭, in G ♮, in C ♮, in C ♭.

Bibl. des germanischen Museums in Nürnberg. Mitgeteilt von Herrn Dr. Frommann.

10 (17). Grab-Lied. | über dem seligen Absterben ausz dieser | Welt | Dess Edlen | Vesten vnd Wolfürnehmen | Herrn Tobias Peller, | Fürnehmen Handelsmann | allhie xc. | Ausz Christlichen Mitleiden | bey seiner Erdbestättigung mit | 6. singenden Stimmen | componirt vnd zu | musiciren gerichtet | durch | Iohann Erasmum Kindermann | zu St. Egid. Organisten. || Gedruckt im Jahr 1651. |

1 vol. in 4° von 2 Bll. Stimmen gegenübergedruckt: Cantus I. II., Altus, Tenor I. II. Bassus. Text: Ich hab ein guten Kampff gekämpfft, Sünd, Teuffel, Tod und Höll gedämpfft. (Gmoll mit 1 ♭).

Stadtbibliothek in Leipzig. Mitgeteilt von Herrn Alfr. Dörffel.

Von „Dilherrns Schlussreimen“ (siehe Seite 38) besitzt die Stadtbibliothek in Leipzig eine Ausgabe von 1652. 3 Teile zu je 3 Stb.: Cantus I. II. und Bassus generalis & vocalis (komplet). Die Titel der 3 Teile sind mit einem und demselben Satz gedruckt und stimmen mit dem 1. Teil auf Seite 38 Nr. 3 genau überein.

Nachtrag zur Totenliste 1882.

André, Joh. Bapt. Siehe Seite 73. Necrolog: Signale 1883 p. 53.

Blockley, John, Komponist, st. 24. Dez. in London, 82 J. alt.

Hientzsch, Ferdinand, Musikalienhändler, st. 7. Dez. in Breslau.

Noppelaere, Eduard, Musiklehrer aus Gent, st. 5. Dezember in Mühlen (Schweiz).

Patti, Walter, Musiklehrer, st. 11. Dez. in London.

Perpignan, Faustin Anselme Stanislaus, Clarinettist, st. im Dez. in Avignon, 26 J. alt.

Tedesco, Ignaz. Siehe Seite 97. Biogr.: Neue Zeitschrift für Musik, Kahnt, pag. 32.

Tombetti, Agostino, Violinist und Direktor der Musikschule in Verona, starb ebenda im Dezember.

Jacob Arcadelt.

Vander Straeten widmet ihm im 6. Bande seiner La musique aux Pays-Bas pag. 353 ein besonderes Kapitel, doch sind die Ergebnisse seiner archivarischen Studien in dem Archiv der sixtinischen Kapelle nur mit geringem Erfolg belohnt und gelangt er wenig weiter als sein Vorfahr Baini, der das Meiste bereits in seinem Leben Palestrina's verzeichnet hat. Dass Arcadelt ein Niederländer war, steht wohl unumstöfslich fest und Straeten's etymologische Versuche, Arcadelt von dem niederländischen Namen *Merchadeel,* der sich bereits in einem Aktenstück von 1378 findet, später, nach Vander Straeten's Ansicht, sich in *Arkenteel* (1487) verwandelt und endlich in *Arcadel* und *Arcadelt* seinen Abschluss findet, lassen wir dahingestellt. Um 1539 wird Arcadelt an der päpstlichen Kapelle erster Gesanglehrer genannt, unter dem Namen *Jacomo Fiamingo.* Straeten fügt hinzu, dass er als 25 Jahr alt hezeichnet wird und daher 1514 geboren sein muss. Im Dezember desselben Jahres verlässt er den Posten und *Rubino* tritt an seine Stelle, während Arcadelt am 30. Dezember 1540 zum päpstlichen Kapellsänger ernannt wird (Aktenstück VI, 360). 1544 wird er zum Camerlingo oder Abt befördert; am 11. Januar 1545 verzichtet er auf letztere Stellung und erhält dieselbe der Spanier *Pietro Ordonnez.* Den 17. April desselben Jahres erhält er Urlaub auf 15 Tage. Am 10. November wird er als krank gemeldet. Den 2. Juni 1547 ist er wieder abwesend und den 27. Juli 1549 nimmt er seinen Abschied. Den 18. September wird ein gewisser *Montalvo* als Nachfolger Arcadelt's in der päpstlichen Kapelle genannt (v. Straeten VI, 361/62). Die Jahrgänge von 1550 bis 1552 des Diario der päpstlichen Kapelle fehlen und erst im Jahre 1557 erhalten wir durch ein Pariser Druckwerk Kunde über Arcadelt's Aufenthalt und Stellung. Auf dem Titel der *Missae tres Jacobo Arcadelt,* Paris 1557 (vide Bibliographie der Musiksammelwerke p. 150) wird er als „Regius musicus et illustrissimis Cardinalis à Lothringia sacellus praefectus" bezeichnet, wonach also sein Aufenthaltsort Paris war. Dies ist die letzte Nachricht, die wir über ihn erhalten. Von seinen Werken erschienen von 1538 bis 1556 fünf Bücher Madrigale zu 4 und 5 Stimmen und 1559 ein Buch mit dreistimmigen Madrigalen, 12 Canzoni und 6 Motetten, darauf tritt eine lange Pause ein und erst 1572

und 1586 erscheinen zu Lyon einige Sammlungen Chansons, von denen die letzteren Claude Gondimel herausgiebt. Dies giebt uns einigermafsen Gewissheit, dass Arcadelt nicht weit über 1559 gelebt haben wird. Zahlreich sind die Kompositionen die von 1532 bis 1589 in Sammelwerken erscheinen und führt die Bibliographie der Musik-Sammelwerke 270 Gesänge auf, deren Mehrzahl aber auch wieder weltliche Madrigale und Canzonen sind, denen Arcadelt ganz besonders zugethan gewesen sein muss.

Rechnungslegung

über die

Monatshefte für Musikgeschichte.

für das Jahr 1882.

Einnahme	1027,35 Mk.
Ausgabe	925,13 Mk.

Specialisirung.

a. **Einnahme.**	Mitgliederbeiträge und Abonnements .	739,00 Mk.
	Durch die Trautwein'sche Musikhandlung und aus dem Verkauf älterer Jahrgänge	191,35 „
	Ueberschuss aus 1881	97,00 „
	Summa	1027,35 Mk.
b. **Ausgabe.**	Buchdruck	342,50 Mk.
	Notendruck	197,35 „
	Papier	175,25 „
	Buchbinder und Feuerversicherung . .	6,80 „
	Expedition, Briefe, Utensilien, Verwaltungskosten	203,23 „
	Summa	925,13 Mk.

c. **Ueberschuss** 102,22 Mk.

Berlin und Templin, im November 1883.

Franz Commer. **Rob. Eitner.**

Mitteilungen.

* Herr *Alb. Quantz* veröffentlicht in der Göttinger Zeitung (1883 Nr. 6053) einen historischen Artikel über einen Dichter aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, *Hans von Gottingen*, von dem er mehrere Proben seiner Gedichte mitteilt und die Bemerkung einfließen lässt, dass er wohl auch Komponist von Liedermelodieen gewesen sei, was er aus dem Greifswalder Psalmenbuch von 1597 schließt, in welchem das Lied „Herr Gott wem soll ichs klagen, Mein leidn ist schwer und groſs", welches von ihm gedichtet ist, keinen „Ton" nennt worauf es zu singen sei. Wie weit der Herr Verfasser recht hat, kann vielleicht von Hymnologen richtiger beurteilt werden. Erwähnen möchte ich noch, dass kurz darauf gesagt wird, das bekannte Lied „Herr Gott wem soll ichs klagen" soll im Forster von 1549 die Ueberschrift tragen „Auf de wyse von Hans von Göttingen". In meinen mir vorliegenden Kopien ist das nicht der Fall. Auch heiſst es im Forster „Ach Gott wem sol ichs klagen" und zwar erst im 5. Teil von 1556 Nr. 38. Dieselbe Bearbeitung findet sich auch im Liederbuch von Peter Schoeffer 1536 Nr. 54. Andere Bearbeitungen derselben Melodie befinden sich im Egenolff 1535 Nr. 18, Berg und Neuber s. a. (1550) Nr. 57, Ott von 1543 Nr. 3, in Rhaw's Tricinia Nr. 61, auch in Rotenbucher's Bicinia von 1551 Nr. 6, doch hier mit anderer Melodie.

* Der Augsburger Oratorien-Verein, gegründet von Dr. *Hans Michel Schletterer* im Jahre 1865, feierte am 24. Oktober in solenner Weise das hundertste Concert. Eine Brochüre in 4°, Der Oratorien-Verein in Augsburg und seine ersten hundert Concerte. 12. December 1866 — 24. October 1883. Druck von Th. Lampart in Augsburg (nicht im Handel), giebt Kunde von den Bemühungen und Kämpfen, sowohl des Gründers als seiner Freunde, ehe Augsburg auf die Höhe gebracht worden ist, dass es im Stande war gute Musik zu verstehen und zu schätzen. Die Programme sind interessant zu studiren und zeigen wieder, wie vorsichtig die Unternehmer zu Werke gehen mussten, um das Publikum heranzubilden und nicht gleich so Fiasco zu machen, dass an ein ferneres Emporkommen gar nicht mehr zu denken war. Augsburg erkennt aber auch heute die Verdienste seines Kapellmeisters hoch an und wer die Schilderungen der Festlichkeit in den dortigen Tagesblättern liest, der muss gestehen, dass Augsburg nicht zurückgeblieben ist und Schletterer sich ein unvergängliches Verdienst um die Heranbildung des Publikums erworben hat.

* Caecilien-Kalender für das Schaltjahr 1884. Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule in Regensburg von Franz X. Haberl. Neunter Jahrgang. Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg. In gr. 8°. Preis 1 Mark. 8 Vorbll., das Kalendarium und 96 Seiten musikwissenschaftliche Aufsätze. Am Schluss Anzeigen. Der mittlere Teil besteht abermals aus sehr interessanten Arbeiten: Das Kunstschöne in der Kirchenmusik. Die Komponisten vor Palestrina, sehr interessante statistische Zusammenstellungen. Zum Vortrag des Chorals. Ein bischöfliches Wort vor 26 Jahren. Der Congress von Arezzo. Hochamt und Stillmesse.

* Mit diesem Hefte schlieſst der 15. Jahrgang der Monatshefte und sind die buchhändlerisch bezogenen Exemplare von neuem zu bestellen, während die Mitglieder sie ohne Bestellung weiter erhalten, im Falle keine Abmeldung geschieht. Die Zahlung der Mitglieder beträgt 6 Mk. und die der Abonnenten 9 Mk. Die Subscription auf die Publikation beträgt für 1884 neun Mark und sind beide Zahlungen im Laufe des Januar an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft zu entrichten. Restirende werden durch Postauftrag eingezogen. Neu eintretende Subscribenten haben anfänglich 15 Mk. zu zahlen. Der 13. Band der Publikation enthält den Wiederabdruck von Michael Praetorius' Syntagma, Tom. II, über die Instrumente, mit Abbildungen, von 1618. Der Ladenpreis beträgt 10 Mk.

Templin, (U./M.) *Rob. Eitner.*

* Hierbei die Beilagen: 1. Titel und Register zum 15. Jahrg. 2. Nachtrag zum Göttinger Kataloge. 3. Katalog der Musikalien-Sammlung des Joachimsthalschen Gymnasium zu Berlin, 8 Seit. 4. Verzeichnis antiquarischer Bücher.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Eduard Mosche in Groſs-Glogau.

Namen- und Sach-Register.

